

LITERATURA

BALIBAR, Renée

1974 *Les français fictifs: Le rapport des styles littéraires au français national* (Paris: Hachette)

BARTHES, Roland

1967 [1953] *Nulový stupeň rukopisu*, přel. Josef Čermák (Praha: Československý spisovatel)

BOURDIEU, Pierre – DARBEL, Alain

1966 *L'amour de l'art: Les musées d'art européens et leur public* (Paris: Minuit)

MALLARMÉ, Stéphane

1897 *Divagations* (Paris: Bibliothèque Charpentier)

MARX, Karl

1971 [1857–1859] *Rukopisy „Grundrisse“. Ekonomické rukopisy z let 1857–1859*, sv. 1, přel. Mojmir a Ruth Hrbkovi (Praha: Svoboda)

NIETZSCHE, Friedrich

2004 [1881] *Ranní červánky. Myšlenky o morálních předsudcích*, přel. Věra Koubová (Praha: Aurora)

PAINTER, George D.

1966 [1959, 1965] *Marcel Proust*, 2 sv. (Paris: Mercure de France)

PAVESE, Cesare

2010 [1952] *Řemeslo života*, přel. Kateřina Vinšová (Kutná Hora: Tichá Byzanc)

PLATÓN

2001 [asi 387–366 př. n. l.] *Ústava*, přel. František Novotný (Praha: Oikoymenth)

K RAYMONDU WILLIAMSOVI

RICHARD MÜLLER

Raymond Williams (1921–1988) byl velšský teoretik a historik kultury, literatury a společnosti, zakladatel „kulturního materialismu“, autor několika románových cyklů a jedna z hlavních osobností, které inspirovaly vznik kulturních studií. Zrod Williamsova kritického stanoviska lze stručně charakterizovat jako polemiku se dvěma dobově dominantními směry uvažování o kultuře a umění: leavisismem a marxismem. Williams na jedné straně odmítá estetické koncepcce Franka R. Leavise, T. S. Eliota a nové kritiky, v nichž „vysoká kultura“ má v celku společnosti hierarchicky výsadní postavení a filologický kritik pracuje pod zástěrkou nepolitické profesionality. Na straně druhé odmítá rovněž dějinný determinismus marxismu i jeho výklad „nadstavby“ (včetně literatury a umění) jako sféry přeludných idejí, která je determinována ekonomickou „základnou“. Williamsovu vlastní pozici lze charakterizovat jako soustavnou historickou rekonstrukci kategorií a pojmů kulturní, estetické nebo filozofické reflexe – především ústředního pojmu kultury (*culture*); protějškem této kritiky slov je současné hledání nového myšlenkového rámce, jenž ve svém založení ani mezi řádky nepřipouští jakoukoli estetickou, politickou nebo ideologickou parcelaci společnosti a tvůrčí činnost neomezuje čistě metafyzickým, antimateriálním nebo ahistorickým smyslem.

Po studiích na University of Cambridge, která přerušila druhá světová válka, a působení v Oxfordu (vzdělávání dospělých) se Williams v roce 1961 vrátil na Cambridge na katedru dramatu, kde pracoval až do konce své akademické kariéry (1983). Williams byl spjat s první vlnou britské tzv. nové levice (E. P. Thompson, Perry Anderson, Stuart Hall aj.). Stál u zrodu časopisu *New Left Review* (1959), byl spoluautorem tzv. *May Day Manifesto* (1967–1968, první verze tohoto manifestu předešla o rok pařížské květnové události),

a patřil tak k veřejně neaktivnějším intelektuálům Británie 50. až 70. let minulého století.

V průběhu 50. let publikoval Williams tři monografie týkající se dějin, teorie i estetiky dramatu (*Drama from Ibsen to Eliot*, Drama od Ibsena k Eliotovi, 1952, a *Drama in Performance*, Drama na jevišti, 1954) a filmu (*Preface to Film*, Uvedení k filmu, 1954, společně s Michaelem Orromem). Až tituly *Culture and Society, 1780–1950* (Kultura a společnost v letech 1780–1950, 1958), *The Long Revolution* (Dlouhá revoluce, 1961) a *Communications* (Sdělovací prostředky, 1962) však vzbudily širokou pozornost a formulovaly základy kritické perspektivy nových „kulturních studií“ (dalšími iniciátory tohoto interdisciplinárního myšlenkového proudu byli v britském kontextu Richard Hoggart nebo Stuart Hall). Kniha *Kultura a společnost v letech 1780–1950* je genealogií pojmu „kultura“, zrodu tohoto pojmu, jeho vnitřních antinomií a opozic i jeho nejrůznějších implikací (kultura proti společnosti; kultura jako to, co je vnitřně lidské, proti vnějšímu významu civilizace; civilizace jako dosažený stav, který je ohrožen; kultura jako řád dosažený sekulárním vývojem, jehož hybatelem je člověk sám; první komparativní pojetí kultury v linii Vico, Herder, Montesquieu, Pugin, Ruskin, Morris; atd.). Williams především sleduje, jak se – od konce 18. století u Williama Cobbetta (tomuto britskému esejistovi a politikovi později věnoval monografii s názvem *Cobbett*, 1983) až po Leavise a George Orwella – utváří linie myšlení o vztahu „kultury a společnosti“, tj. jak se „umění“ a „tradice“ předem vyjímají z dosahu určitých společenských vrstev a skupin (významná je v tomto ohledu koncepce „kultury“ u Matthewa Arnolda v knize úvah *Kultura a anarchie*, 1869, čes. 2014). Znamenává rovněž zrod pojmu „masy“ i „masmédií“ a jejich konotací. („Ve skutečnosti žádné masy neexistují. Existují pouze způsoby vnímání lidí jako mas“, Williams 1963 [1958]: 289.)

Dlouhá revoluce se v intencích předchozí práce soustředí na vývoj vzdělání a čtenářské veřejnosti. Souběžně s revolucemi industriální a demokratickou (rozšiřování volebního práva) probíhá podle Williamse ještě jiná, třetí revoluce, spojená s šířením gramotnosti a dalších pokročilých komunikačních dovedností

a aktivního procesu vzdělávání na celou společnost. Práce *Kultura a společnost v letech 1780–1950*, *Dlouhá revoluce*, *Sdělovací prostředky* a později též *Television: Technology and Cultural Form* (Televize. Technologie a kulturní forma, 1974) měly iniciační význam pro kulturní i mediální studia, neboť zaprvé vypracovaly základy pro rozšíření významového pole pojmu „kultura“ (kultura jako „celkový způsob života“, Williams 1963 [1958]: 16), zadruhé rozšířily kategorie kulturních forem a médií (film, televize a veřejná média obecně, veškeré vrstvy řeči atd.) a zatřetí rozložily exkluzivistické pojetí předmětů a cílů estetické nebo literární analýzy pomocí historizující dimenze, v níž se toto pojetí jeví jako úzce specializovaná podoba určité kulturní praxe (zde stojí Williams i proti jinde paralelním zájmům a přístupům představitelů frankfurtské školy). „Kultura je obyčejná,“ tvrdí Williams ve stejnojmenném eseji (Williams 2001 [1958]), ale tato gnóma nemá negovat dílčí opozice mezi vzdělanou elitou a obyčejnou komunitou (městem/venkovem, uměním/ne-uměním nebo kulturou/společností), nýbrž nabízí způsob, jak takto předdefinovaný prostor myšlení a jednání chápat – spolu s vlastní pozicí v něm – v historické perspektivě. „Snad bude možné [...]“ píše Williams v knize *Kultura a společnost v letech 1780–1950*, „uchopit teorii kultury jako teorii vztahů mezi součástmi celkového způsobu života“ (Williams 1963 [1958]: 12).

K těmto cíli směřuje i pojem „struktury zakoušení“ (*structures of feeling*).¹ Ten vyjadřuje celkové tendence žité zkušenosti (spojení, jak upozorňují komentátoři Williamsova díla, čerpá i z Leavisevy koncepce „života“) v určité dílčí komunitě a kultuře určitého času (vymyká se tedy marxistické kategorii „třídy“). Struktury zakoušení, které mimo jiné proměňují generaci od generace a skupinu od skupiny vnímání týchž děl, jsou v konkrétních kulturně a historicky situovaných společenstvích (národních, generačních, řečových atd.) pociťovány jako cosi přirozeného. Tento pojem v souladu s Williamsovým směřováním implikuje propoje-

¹ K němu srov. též výklad v úvodní studii „Obměny kultur, ohyby materiality. K myšlení kulturního materialismu a nového historismu“ na s. 44–45.

ní materiální zkušenosti, idejí a umění, institucí a celé organizace společnosti.

V další fázi – díly *Modern Tragedy* (Moderní tragédie, 1966), *The English Novel from Dickens to Lawrence* (Anglický román od Dickense po Lawrence, 1970) a *The Country and the City* (Venkov a město, 1973) – se Williams vrací zpět na pole literatury. *Venkov a město* je rozsáhlou analýzou obrazů venkova (a vesnice) v anglickém literárním kánonu. Tato analýza počíná zpozorováním tendence nacházet starší, idylicky pojímaný způsob venkovského života v blízké minulosti, „za nejbližším kopcem“, a zánik tohoto života chápat jako cosi, co se právě odehrálo. Williams sleduje tuto nostalgickou projekci v textech svých současníků až po středověkou poetickou vizi *Piers Plowman* (asi 1360–1387) Williama Langlanda. Hlavním motivem Williamsovy knihy se stává vědomí, že skutečnou, „žitou“ historii rurálních oblastí je obtížné uchopit, neboť opozice venkov/město tvoří jednu z centrálních symbolických dualit, které umožňují myslet sociální a ekonomické změny spojené s vývojem kapitalismu v Anglii. Tato anamnéza vposled nastoluje poznání, že jakkoli autentická a homogenní rurální civilizace nikdy neexistovala, je předpokladem samotné myšlenky kánonu anglické literatury („stará Anglie“) i onoho pojetí kritiky, které minoritní kulturu filologických specialistů staví do moralistní opozice vůči masové civilizaci.

Knihy *Marxism and Literature* (Marxismus a literatura, 1977), jejíž část zde předkládáme, představuje sumu i teoretické upřesnění Williamsova dosavadního díla. Formuluje též základy projektu „kulturního materialismu“, definovaného jako „teorie specifik materiální kulturní a literární produkce v rámci historického materialismu“ (Williams 1977: 5). Tento projekt zahrnuje dvě hlavní teze: 1. kultura, majíc historickou podstatu, je společenským a materiálním procesem produkce (sebeutváření společnosti různými formami vzájemných lidských interakcí), 2. umění a literatura jsou zvláštními společenskými způsoby užití materiálních prostředků této produkce-sebeutváření. Ačkoli práce nese v názvu slovo „marxismus“ a přináší polemické komentáře k mnoha jeho termínům, z několika důvodů ji nelze považovat za marxistickou teorii.

Především rozbíjí klasicistickou dichotomii ekonomické základny (materiální produkce) a kulturní (náboženské, estetické, filozofické) nadstavby. Pro Williamsa je každá praxe materiální a praxe je každá činnost, jíž lidé ustavují, udržují nebo proměňují specificky lidské vztahy – ať fyzicky, k přírodě, nebo sociálně, jeden k druhému. Zároveň žádná z praxí není historicky primárnější než jiná. Odmítnutím hierarchie a determinismu se Williamsova „sociální teorie literatury“ vymyká marxismu a lze ji spíše chápat (tak např. in Milner 1989) jako kritiku marxismu z pozic poststrukturalismu a dekonstrukce nebo jako postmarxistickou teorii.

V návaznosti na Gramsciho rozbor hegemonie (a antihegemonie) zde Williams rovněž zavádí pojmy dominantních, reziduálních a emergentních prvků, které vyjadřují konfliktní povahu historických tendencí a institucí v celku společnosti a kultury. Přes hegemonickou povahu dominantních společenských forem (hegemonie značí v gramsciovském smyslu ideové i materiální zevšeobecnění jisté dílčí ideologické redukce) je podle Williamsa praktické vytváření nových, emergentních chápání skutečnosti možné (tak například pojetí estetické autonomie bylo na konci 18. století emergentní). Literární produkce pak, jako jeden ze zvláštních druhů praxe (jazyka a zápisu), není kulturně formativní pro své obsahy, nýbrž proto, že zapojuje své původce v konkrétních, hmotných podobách jisté praxe (jednoduše řečeno: zacházení se slovy). Jak shrnuje Claire Colebrook(ová): „Kultura je materiální, protože cirkulace významu musí vždy nabýt nějaké konkrétní materiální formy: v tisku, filmu, performanci nebo ztělesněné lidské praxi“ (Colebrook 1997: 152). Zde přeložená třetí část s názvem „Literární teorie“ je v podstatě rozsáhlou historickou kritikou literárněteoretických a estetických kategorií jako „literatura“, „umění“, „psaní“, „estetická situace“, „znak“, „forma“, „žánr“, „konvence“ „autor“ nebo „tvořivost“. Williams důsledně ukazuje, že tyto kategorie, zdánlivě obecné a nadčasové platnosti, jsou ve skutečnosti vázány na konkrétní historický společenský pohyb, dějinnou podobu určitých praxí – včetně „teorie“ samotné.

V poslední fázi Williamsova díla v 80. letech – v dílech jako *Towards 2000* (K roku 2000, 1983) a *The Politics of Modernism:*

Against the New Conformists (Politika modernismu. Proti novým konformistům, 1989) – je nejzřetelnějším tématem kritická analýza kulturní „politiky“ postmoderny v době pozdního kapitalismu a vymezení nového režimu „nomádského kapitalismu“ (pojem, jímž Williams předjal některé dnešní otázky tzv. globalizace).

Dílo Raymonda Williamse, ač přímo spjata s britskou novou levicí, se stalo zvláště v 60. a 70. letech dvacátého století součástí širšího pohybu v západním humanitněvědném myšlení, v němž se klíčové problémy individua, umění a společnosti stavějí nově například z hlediska logiky praxe a společenské akumulace kapitálu (sociologie Pierra Bourdieua) nebo z hlediska heterogenní povahy kulturních systémů a diskontinuity epistemických řádů (historická analýza diskurzu Michela Foucaulta). (Jak Bourdieu, tak Foucault ale považují předpoklad sebeutváření sociálního celku a jeho subjektů prostřednictvím činného jednání a lidské interakce za silně problematické; ani pro Williamse však toto sebeutváření není nic samozřejmého nebo vědomého, reflektovaného.) Vedle přímé inspirace Antoniem Gramscim (pojem hegemonie; zde je též jeden ze styčných bodů mezi Williamsem a francouzským marxistou Louisem Althusserem, přestože v jiných otázkách – především pokud jde o lidskou subjektivitu – zastávají spíše protichůdné názory) nebo Lucienem Goldmannem (pojem kolektivního, transindividuálního subjektu) lze poukázat i na nepřímou návaznost na Bachtinovo chápání jazyka v jeho sociálně historické dimenzi (viz Eagleton 1989).

K přímým pokračovatelům Williamsova kulturního materialismu patří Jonathan Dollimore a Alan Sinfield, kteří nejprve v oblasti renesančních studií (*Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, Shakespeare politický. Nové kulturněmaterialistické studie, 1985) a později i v dalších kontextech a aplikacích rozvíjeli svou vlastní verzi tohoto směru kritického myšlení. V kontextu marxismu navázal na Williamsovo životní dílo a komentoval ho jeho žák Terry Eagleton a podstatný vliv Williamsovy „genealogické“ rekonstrukce a reformace pojmu kultury lze sledovat v postkoloniální teorii (Edward Said aj.), ve feminizmu (Terry Lovell, Janet Wolff[ová]) nebo v mediálních studiích (např. Nicholas Garnham).

LITERATURA

BRANNIGAN, John

1998 *New Historicism and Cultural Materialism* (New York: St. Martin's Press)

COLEBROOK, Claire

1997 *New Literary Histories* (Manchester: Manchester University Press)

DOLLIMORE, Jonathan – SINFIELD, Alan (eds.)

1985 *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism* (Manchester: Manchester University Press)

EAGLETON, Terry (ed.)

1989 *Raymond Williams: Critical Perspectives* (Cambridge: Polity Press)

HIGGINS, John

1999 *Raymond Williams: Literature, Marxism and Cultural Materialism* (London: Routledge)

JONES, Paul

2006 *Raymond Williams's Sociology of Culture: A Critical Reconstruction* (New York: Palgrave Macmillan)

MILNER, Andrew

1989 *Cultural Materialism* (Melbourne: Melbourne University Press)

WILLIAMS, Raymond

1963 [1958] *Culture and Society, 1780–1950* (Harmondsworth: Penguin)

1965 [1961] *The Long Revolution* (Harmondsworth: Penguin)

1970 *The English Novel from Dickens to Lawrence* (London: Chatto & Windus)

1973 *The Country and the City* (London: Chatto & Windus)

1974 *Television: Technology and Cultural Form* (Glasgow: Fontana)

1977 *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press)

1983 *Towards 2000* (London: Chatto & Windus)

1992 [1984] „Devatenáct set osmdesát čtyři v roce 1984“, přel. Kateřina Hliská, *Světová literatura* 37, č. 1, s. 135–137

2001 [1958] „Culture is Ordinary“, in idem, John Higgins (ed.): *The Raymond Williams Reader* (Oxford: Blackwell), s. 10–24

WILLIAMS, Raymond – HIGGINS, John

2001 *The Raymond Williams Reader* (Oxford: Blackwell)

WILSON, Scott

1995 *Cultural Materialism* (Oxford: Blackwell)

LITERÁRNÍ TEORIE

RAYMOND WILLIAMS

1. ROZRÚZNĚNOST PSANÍ

Literární teorii nelze oddělit od teorie kultury, může však být rozlišena v jejím rámci. To je hlavní problém, který stojí před každou sociální teorií kultury. Tento problém je třeba řešit ve všech ohledech, jak v obecném rozměru, tak v jednotlivostech, je ovšem nutné přesně vymezit způsoby rozlišování (*modes of distinction*), které z tohoto řešení vyplývají. Některé z nich se stávají způsoby faktického oddělení, což má závažné teoretické i praktické důsledky. Stejně nebezpečí však hrozí i tehdy, když se dopustíme opačné chyby, tedy když podlehneme nutkání zevšeobecňovat a spojovat, takže ztratíme ze zřetele reálná specifika a rozdíly praxe a zanedbáme je nebo redukuje na imitace obecnějších forem.

Z teoretického hlediska je věc komplikována tím, že v moderní kultuře jsou hluboce zakořeněny dva velmi vlivné způsoby rozlišování. Jedná se o údajně vzájemně oddělené kategorie „literatury“ a „estetična“. Obě tyto kategorie mají pochopitelně historické zakotvení: jsou výrazem určitého vývojového stadia buržoazní kultury od poloviny 18. do poloviny 19. století. To však nesmíme jen přezíravě konstatovat. Každý z těchto způsobů stejně jako mnoho následných vymezení obsahuje prvky, které není možné redukovat na historickou reakci ani na zmatené projektivní zobecňování. Spíše se musíme pokusit o analýzu mimořádně složitých tlaků a hranic, které se prostřednictvím těchto konceptů v jejich nejslabších formách nesprávně ustálily a které se prostřednictvím jejich nejrozvinutějších forem snažily prosadit jako nová kulturní praxe.

Historický vývoj konceptu „literatury“ jsme už prozkoumali: od jeho spojení s gramotností k důrazu na klasické vzdělání i tištěné knihy a dále, v nejzajímavější fázi, k vyzdvížení „tvůrčího“

nebo „imaginativního“ psaní jakožto zvláštního a nepostradatelného druhu kulturní praxe. Podstatné je, že prvky tohoto nového konceptu literatury se vztahovaly ke konceptům starším, například jako součást pokusu vydělit „literární tradici“ jakožto formu tradice „klasického vzdělání“. Ještě zásadnější však je, že nejživější součásti nového konceptu směřovaly k její specializaci a ohraničení (*specialized and contained*),¹ a to zcela novým způsobem.

Specializace spočívala v interpretaci „tvůrčího“ či „imaginativního“ psaní za pomoci dosud slabého a nejednoznačného konceptu „fikce“ nebo prostřednictvím působivějších, ale ještě spornějších pojmů „imaginace“ a „mýtu“. Ohraničení částečně vycházelo z této specializace, zásadně je však podporoval koncept „kritiky“; ten představoval na jednu stranu účinnou proceduru výběru a ovládnutí „tradice“ a na stranu druhou také klíčový posun od kreativity a imaginace jako aktivních tvůrčích procesů ke kategoriálním abstrakcím, demonstrováným a potvrzeným okázalou humanistickou spotřebou: kritika jako „kultivace“, „rozlišování“ nebo „vkus“.

Specializace ani ohraničení nového konceptu literatury se nikdy zcela nezavršily. V neustávající reálné praxi psaní to ostatně ani není možné. Oba procesy nicméně napáchaly hodně škody a tím, jak literární teorii ovládly, se staly hlavními překážkami pochopení jak teorie, tak praxe. Stále je například obtížné zamezit tomu, aby se každý pokus o literární teorii téměř *a priori* nezvrátil v teorii kritiky – jako by všechny zásadní otázky týkající se literární produkce byly pouhými obměnami otázky „jak *posuzujeme?*“. Zároveň, podíváme-li se na skutečné psaní, vytvářejí paralyzující kategorizace a dichotomie „faktů“ a „fikce“, „diskurzivního“ a „imaginativního“ či „reference“ a „emoce“ propast nejen mezi díly a čtenáři (příčemž pak zpětně způsobují zádrhele „kritické teorie“), ale i mezi autory a díly v aktivní fázi jejich utváření.

¹ [Pozn. ed.: Pozdější debata mezi novými historiky a kulturními materialisty o jevech *subversion* (subverze) a *containment* (absorpce) dává těmto pojmům, nově spojeným, zvláštní význam (viz úvodní studii „Obměny kultur, ohyby materiality“, s. 79–82); zde tedy překládáme jako „ohraničení“.]

Rozrůzněnost je druhou nejviditelnější vlastností psaní, přičemž tou první je specifická praxe objektivního materiálního uspořádání (*composition*) jazyka. Jakkoli je tato rozrůzněnost reálná, je pochopitelně i věcí interpretace. Může mít silnější i slabší formy. Jsou-li kategorie sloužící specializaci a ohraničení v nepřilíh rozvinuté fázi, bude rozrůzněnost stěží něčím více než rozlišováním různých „forem literatury“ – poezie, drama, román – nebo forem v rámci těchto forem – „lyrika“, „epika“, „vyprávění“ apod. Ne že by nebylo důležité tuto variabilitu rozpoznat: naopak je to nezbytné, i když ne vždy s pomocí těchto tradovaných a často reziduálních (*residual*) forem.² Zcela zásadním omezením je však hranice vedená mezi všemi těmito variantami a jinými, tedy „neliterárními“ formami psaní. Předburžoazní klasifikace se zpravidla opírala o samotné psaní, jako v případě relativně zjevného rozdílu mezi veršem a jinými typy uspořádání (*composition*), obvykle vyjádřeného typicky feudálními nebo aristokratickými pojmy „vznešenosti“ či „důstojnosti“. Je příznačné, že i v rámci tohoto dělení verše běžně zahrnovaly to, co bychom dnes nazvali „historické“, „filozofické“, „deskriptivní“, „naučné“, nebo dokonce „výchovné“ psaní, stejně jako to, co bychom označili jako „imaginativní“, „dramatické“, „fikční“ nebo „osobní“ psaní a zkušenost.

Buržoazní vytváření a přetváření všech těchto hranic bylo složitým procesem. Na jedné straně šlo o výsledek, nebo přesněji řečeno prostředek důsledné sekularizace, racionalizace a konečně i popularizace určité rozsáhlé oblasti zkušenosti. Každému z těchto procesů mohou být v jeho různých fázích přiřazeny rozdílné hodnoty, ale v případě historie, filozofie i sociálního a vědeckého popisu je zřejmé, že nové způsoby rozlišování typů a metod psaní

² [Pozn. překl.: *Residual – dominant – emergent* překládáme jako reziduální – dominantní – emergentní. Jde o důležitou pojmovou trojici, které Williams věnuje jednu z kapitol knihy (II.8). Tyto pojmy, stručně řečeno, označují prvky určité kultury z hlediska jejich historické pozice – od reziduálních jakožto doposud aktivních aspektů přetrvávajících ze starší kulturní formace před ty dominantní, aktuálně hegemonné, po emergentní, tj. právě se tvořící a vznikající. Kultura je tedy v každém svém okamžiku vnitřně dynamickým útvarem a nelze ji postihnout uceleným statickým popisem.]

byly nerozlučně spjaty s novým rozlišováním jeho záměrů. „Vznešenost“ a „důstojnost“ byly v některých oblastech nevyhnutelně nahrazeny „praktičností“, „účinností“ nebo „přesností“. Jiné intence byly buď ochotně opouštěny, nebo přímo s opovržením odmítány. Pojem „literatura“ jakožto jádro „klasického vzdělání“ se pro zastřešení těchto proměnlivých intencí sice nadále užíval, ale pod tlakem vývoje, zejména ve druhé polovině osmnáctého a první polovině devatenáctého století, tato praxe ustala. „Literatura“ se stala na jedné straně přijímanou či odmítanou alternativou – říší imaginace a fantazie, popřípadě emocionálních obsahů a účinků – anebo, na straně druhé a podle přesvědčení těch, kdo se jí věnovali, poměrně vzdálenou, nicméně opět „vyšší“ dimenzí – sférou kreativity v protikladu k oblasti racionality a praktičností. Při takovéto komplexní interakci je pochopitelné také to, že se vydělená literatura – v mnoha svých konkrétních formách – sama proměnila. V „realistickém“ románu, zejména v jeho opozici vůči „romanci“, v novém dramatu (společensky zaměřeném, sekulárním a aktuálním) a v nových zvláštních podobách biografie a autobiografie mnoho takovýchto sekulárních, racionalistických či populárních podnětů proměnilo formy psaní zevnitř nebo vytvořilo literární formy nové.

To mělo dva hlavní důsledky: zkruslení (*falsification*) – tj. falešné distancování – „fikčního“ nebo „imaginárního“ (včetně s nimi související „subjektivity“) a potlačení faktu psaní – aktivního značícího formálního uspořádání (*active signifying composition*) – v rámci toho, co bylo označováno jako „praktické“, „faktické“ nebo „diskurzivní“. Tyto důsledky jsou přitom úzce propojeny. Přejít od „tvořivosti“ k „fikci“ nebo od „imaginace“ k „imaginárnímu“ znamená pod tlakem interpretace jistých konkrétních forem zkruslit skutečnou praxi psaní. Krajně negativní definice „fikce“ (nebo „mýtu“) – popis toho, „co se (ve skutečnosti) nestalo“³ – očividně závisí na pseudopozitivním vymezení jeho protikladu, „faktu“.

³ [Pozn. překl.: Vymezení pochází z pojednání novoplatónského filosofa Sallustia (4. stol.) *De deis et mundo*, částí IV: „haec quidem nunquam facta sunt, cum semper sint“. (V řeckém originálu: „tauta de egeneto men oudepote, esti de aeí.“)]

Skutečně rozpětí hlavních forem – epiky, romance, dramatu a vyprávění –, ve kterých otázka „faktu“ a „fikce“ vyvstává, je však širší: co se opravdu stalo; co se bývalo mohlo stát; co se opravdu stává; co se může stát; co se běžně (typicky) stává/stávalo. Podobně se krajní negativní definice „imaginárních postav“ – „kdo neexistoval/neexistuje“ – v praxi promítá do řetězce možností: kdo takto existoval; kdo býval mohl existovat; kdo by mohl existovat; kdo běžně (typicky) existuje. Reálné psaní využívá (implicitně nebo explicitně) všech těchto propozic, avšak nejen ve formách, které jsou historicky vyčleňovány jako „literatura“. Příznačně „ošidné“ formy (ošidné kvůli zkrácené definici), jako jsou historická díla, paměti a biografie, využívají podstatnou část uvedené škály, a vzhledem k tomu, že mnoho epických děl, romancí, dramatu a vyprávění pracuje s reálnými postavami a událostmi, budou se obě tyto oblasti nepochybně zásadním způsobem překrývat, ba v mnoha případech budou totožné.

Reálný rozsah psaní stejně tak vzdoruje každé snaze redukovat „tvořivou imaginaci“ na „subjektivitu“ a odporuje i souvisejícímu tvrzení, že „literatura“ je „vnitřní“ nebo „ukrytá“ pravda a další druhy psaní pravda „vnější“. Tyto teze vposledku závisejí na typicky buržoazním oddělení „individua“ a „společnosti“ a na starším idealistickém oddělení „mysli“ a „světa“. Psaní ve většině svých forem tyto umělé kategorie znovu a znovu překračuje, a krajní případy lze dokonce popsat opačným způsobem: autobiografii („co jsem prožil“, „co se mi stalo“) jako „subjektivní“, ale (ideálně) „faktické“ psaní; realistickou fikci nebo naturalistické drama („lidé, jací jsou“, „svět, jaký je“) jako „objektivní“ (vypravěč nebo i vyprávěný fakt uzavřený v příslušné formě), ale (ideálně) „tvůrčí“ psaní.

Plný rozsah psaní je však ještě širší. Kupříkladu argumentaci lze odlišit od vyprávěcích nebo popisných forem, ale v praxi jsou některé formy vyprávění (exemplární případy) nebo popisu (tento typ osoby, tento typ chování) v mnoha formách argumentace pevně zapuštěny. Navíc už sám fakt zaměření na adresáta (*address*) – stěžejní prvek argumentace – je jistou *situací* (*stance*) (někdy stálou, jindy proměnlivou), srovnatelnou s prvky, které

lze v jiných textech charakterizovat jako vyprávěcí či dramatické. To platí i v očividně extrémním případě, kdy je situace „neosobní“ (vědecký článek); sám praktický druh psaní zde vyvolává (konvenční) absenci subjektivity, aby dal vzniknout kýženému „neustrannému pozorovateli“. Rozrůzněnost psaní je tedy neustále patrná: jak v rozpětí od autorova postoje k výběru prostředků, tak ve využití široké škály explicitních či implicitních propozic, které určují a řídí formální uspořádání (*composition*) textu. Mnohé z toho, co bývá označováno jako literární teorie, se tento fakt snaží buď zamlžit, nebo bagatelizovat. První úkol každé sociální teorie tedy spočívá v tom, analyzovat formy, které předurčily jisté (ztvářňované) volby a jistá (kategorická) vyloučení. Rozvoj těchto forem, vždy podřízený důsledkům reziduálního třídění, nakonec je součástí určitých společenských dějin. Dichotomie fakt/fikce a objektivní/subjektivní tedy představují teoretický i historický klíč k elementární buržoazní teorii literatury, která řídí a předurčuje rozrůzněnost reálného psaní.

Je zde nicméně ještě další nezbytný klíč. Rozrůzněnost tvůrčí praxe byla zprvu uznána, ale následně zcela zatlačena do pozadí přesunem pozornosti od záměru k účinku. Nahrazení gramatických a rétorických disciplín (které se zabývají různorodými záměry a jejich realizací [*performance*]) kritikou (soustředěnou na účinek a teprve jeho prostřednictvím na záměr a provedení) bylo hlavním intelektuálním posunem buržoazní éry. Každý typ disciplíny se v tomto období přiblížil k jednomu z pólů: gramatika a rétorika ke psaní, kritika ke čtení. Sociální teorie však vyžaduje aktivaci obou pólů. Nikoli pouze jejich interakci, tedy pohyb od jednoho pevného bodu, přístupu nebo záměru k jinému, ale jejich hluboké propojení v reálně existujícím uspořádání (*composition*). O něco takového se nyní pokoušejí disciplíny označované (nicméně jen reziduálně) jako teorie komunikace a estetika.

Pozornost musíme nejprve věnovat právě vymezení „estetiky“. Z teorie vnímání se estetika v osmnáctém, a především v devatenáctém století vyvinula v novou specializovanou formu popisu odezvy na „umění“ (které bylo samo nově definováno – namísto dovednosti jako schopnost „imaginace“). „Konzumentovi“, této

abstraktní figuře, která se objevila v buržoazní ekonomii jako protějšek stejně abstraktně chápané (tržní či zbožní) „produkce“, v teorii kultury odpovídá „estetika“ a „estetická odezva“. Veškeré problémy s rozrůzněností záměrů a provedení tak bylo možné bagatelizovat či obejít pouhým přesunem energie k tomuto opačnému pólu. Umění včetně literatury mělo být vymezeno svou schopností vyvolat tuto zvláštní odezvu: původně vnímání krásy, poté čistou kontemplaci objektu pro něj samotný a bez jiných („vnějších“) ohledů a pak též kontemplaci „utváření“ objektu – jeho jazyka, jeho dovedné výstavby, jeho „estetických vlastností“. Taková odezva (tedy schopnost ji vyvolat) se mohla ukrývat v divadelní hře, básni nebo románu právě tak jako v díle historického nebo filozofického (a vše se pak považovalo za „literaturu“). Stejně tak ovšem mohla v dané hře, básni či románu chybět (a pak to „nebyla literatura“, „nebyla skutečná literatura“ nebo šlo o „špatnou literaturu“). Ve svých moderních podobách je tedy koncept „literatury“ ústředním příkladem regulující a třídící specializace v oblasti „estetická“.

2. ESTETICKÉ A JINÉ SITUACE

Je však zřejmé, že z historického hlediska je vymezení „estetické“ odezvy zdůrazněním určitých lidských významů a hodnot, které dominantní společenský systém zredukoval, nebo se je dokonce snažil zcela vyloučit, a můžeme ji přímo srovnat s vymezením a vyzdvižením „tvůrčí imaginace“. Její dějiny jsou z velké části dějinami protestu proti instrumentalizaci veškeré zkušenosti (proti jejímu přetváření v něco „užitečného“) a proti převádění všech předmětů ve zboží. Na toto nesmíme zapomínat, i když je třeba dodat, že forma tohoto protestu v daných společenských a historických podmínkách takřka nevyhnutelně vedla ke vzniku nových druhů privilegované instrumentalizace a specializovaných druhů zboží. Ona povýtce lidská odezva však byla reálná. Zachovala si svůj význam a nepostradatelnost ve sporech odehrávajících se ve dvacátém století v rámci marxismu, kdy například vůči (reziduální buržoazní) redukci umění na sociální inženýrství

(„ideologii“) nebo odraz základny v nadstavbě (primitivní „realismus“) stála tendence – soustředěná kolem Györgye Lukáče – rozeznávat a bránit „zvláštnost estetična“. ⁴ („Zvláštnost“ [*specificity*] je překladem Lukáčsova klíčového termínu *különösség* – maďarsky, nebo *Besonderheit* – německy; jak ukázal Fekete [1972], překlad těchto výrazů je obtížný a „speciálnost“ [*speciality*] i „osobitost“ [*particularity*], které byly užity, jsou zavádějící; Fekete sám překládá „svěbytnost“ [*peculiarity*].)

Lukács se snažil definovat umění způsobem, který by ho jednoznačně odlišil od „praktického“ i „magického“. „Praktické“ je zde chápáno jako limitované svým zasazením do rámce konkrétních historických forem, například do omezené praxe kapitalistické společnosti, která je běžně zvětňována v „realitu“ a k níž tvoří umění nepostradatelnou alternativu. (Opakuje se zde, jako u Lukáče často, krajní idealismus počátků tohoto hnutí.) Estetično je však zároveň třeba odlišit od „magického“ a „náboženského“. Ty totiž své představy (*images*) předkládají jako objektivně reálné, transcendentní a s nárokem na víru. Umění své představy předkládá prostě jako představy, uzavřené a reálné samy o sobě (což odpovídá izolovanosti „estetická“), přitom však reprezentuje určitou *lidskou* obecnost: nefalšované zprostředkování mezi (izolovanou) subjektivitou a (abstraktní) univerzalitou, zvláštní dění „identického subjektu-objektu“.⁵

Tato definice je nejvýraznější současnou formou vymezení ryze „estetické“ praxe v protikladu k omezené „praktičnosti“ i zavvržené „tvorbě mýtů“. Plynou z ní však zásadní nesnáze. Jedná se v podstatě o kategorický výrok, který lze hájit na příslušné úrovni abstrakce, avšak jakmile jej vnímáme v kontextu komplexního sociálního a kulturního světa, stává se značně problematickým. Tyto potíže se pochopitelně podobají těm, jimž čelil formalismus po svém klíčovém pokusu vymezit umělecký objekt (*art-object*)

⁴ [Pozn. překl.: Williams zde zřejmě odkazuje na Lukáčsovu práci, jejíž vybrané kapitoly byly do češtiny přeloženy pod názvem „Zvláštní jako estetická kategorie“, Lukács 1976b [1957]. Tohoto překladu se zde držíme.]

⁵ [Pozn. překl.: Takto uvažuje zejména Lukács 1976a [1963]: 374–377.]

jako věc samu o sobě, kterou je třeba zkoumat výhradně jí příslušejícím způsobem a pomocí specifických „prostředků“ a „postupů“. Základem byla hypotéza zřetelně odlišitelného „poetického jazyka“. Problém nespočívá v kategoričném rozlišení mezi estetickými záměry, prostředky a účinky na jedné straně a odlišnými záměry, prostředky a účinky na straně druhé, nýbrž v nutnosti udržet tuto distinkci i při rozšíření na neodmyslitelný společensko-materiální pohyb (*social material process*).⁶ Toto dění je nezbytnou součástí jak obecných společenských podmínek tvorby a recepce umění, které nelze z celkového společenského pohybu vyjmout, tak reálně probíhající tvorby a recepce, jež propojují materiální procesy v jistém společenském systému užívání a transformace materiálu (včetně jazyka) materiálními prostředky. Formalisté, hledající „zvláštnost“ nikoli jakožto kategorii, nýbrž v tom, co chtěli vymezit jako specifický „básnický jazyk“, ve svých detailních analýzách do této kritické slepé uličky zamířili dříve a zřetelněji. Jednou z možností, jak se z těchto potíží dostat ven (anebo o krok zpět), byla přeměna veškeré společenské a kulturní praxe na „estetické“ formy ve výše uvedeném smyslu. Toto řešení (či vytěsnění) lze zřetelně sledovat v „uzavřených formách“ strukturalistické lingvistiky i ve strukturalisticko-sémiotických literárních a kulturních studiích. Další, zajímavější možností bylo posunout definici estetická směřem k „funkci“, a tedy „praxi“, na rozdíl od jejího situování do konkrétních objektů či prostředků.

Nejlepším představitelem tohoto zajímavějšího, byť pouze zdánlivého řešení je Jan Mukařovský, například ve své studii „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“ (Mukařovský 2000 [1936]). Mukařovský s ohledem na rozmanitost praxí snadno ukazuje, že

⁶ [Pozn. ed.: V celém svém díle se Williams snaží o soustředěnou analýzu konkrétních mechanismů těchto velkých „společensko-materiálních pohybů“. Tuto ambici má jím postupně rozvíjený pojem „struktura zakoušení“, který je napojen na historické proměny společnosti, i pozdější, již zmíněné pojmy „dominantní“, „reziduální“ a „emergentní“.]

neexistují předměty a děje, které by svou podstatou nebo svým ustrojením byly bez ohledu na dobu, místo i hodnotitele nositeli estetické funkce, a jiné, které by, opět pro své reálné uzpůsobení, byly z jejího dosahu nutně vyloučeny. (ibid.: 84)

Své příklady volí nejen z uznávaných umění, v nichž se estetická funkce jeví jako definující znak, nicméně může být nahrazena, potlačena, eliminována či zapomenuta, ale také z oblasti „hraničních“ případů užitého umění, řemeslné výroby, ze škály činností spojených se stavitelstvím a architekturou, krajinářstvím, společenským chováním, přípravou a podáváním pokrmů či nápojů a různými funkcemi oděvu. Mukařovský shledal, že existují

– v umění i mimo ně – věci, které jsou svým ustrojením k estetickému působení určeny; je to dokonce bytostná vlastnost umění. Avšak aktivní způsoblost k estetické funkci není reální vlastností předmětu, byť záměrně vzhledem k ní stavěného, nýbrž projevuje se jen za jistých okolností, totiž v jistém kontextu společenském. (ibid.: 85)

Co tedy je estetická funkce? Mukařovského propracovaná argumentace ústí v radikálním rozrůznění původně singulárních pojmů, s nimiž však i nadále pracuje. Umění není zvláštním druhem objektu, nýbrž objektem, u něhož je – obvykle v kombinaci s funkcemi jinými – estetická funkce *dominantní*. Umění, spolu s jinými věcmi (zejména s krajinou a oděvem), nám poskytuje estetickou libost, tu však nelze interpretovat jako smysl pro krásu nebo pro vnímanou formu: ačkoli ty jsou pro estetickou funkci zásadní, jsou historicky i společensky proměnlivé a v reálných případech zcela konkrétní. Estetická funkce zároveň „není epifenomémem funkcí jiných“, ale je „spoluurčovatelem lidského jednání vůči realitě“ (ibid.: 147).

Mukařovského významné dílo lze nejlépe vyložit jako předposlední fázi rozkladu specializujících a regulujících kategorií buržoazní estetické teorie. Téměř všechny původní výhody této teorie byly po právu, nebo lépe řečeno s nezbytnou nutností, odmítnuty. „Umění“ jako kategoriálně vydělená oblast nebo soubor

objektů, „estetično“ jako izolovatelný mimospolečenský fenomén: oboje bylo rozbito návratem k variabilitě, relativitě a rozrůznosti reálné kulturní praxe. Ideologická funkce specializovaných abstrakcí „umění“ a „estetična“ je nyní mnohem zřetelnější. Tím, co tyto pojmy na abstraktní rovině reprezentují, je určité stadium dělby práce. „Umění“ je typem produkce, kterou je třeba vnímat odděleně od její dominantní buržoazní normy: produkce zboží. Pak je nutné jej – ovšemže iluzorně – oddělit od „produkce“ zcela, popsat novým výrazem „tvorba“, separovat od materiálních procesů jeho vlastního vzniku a konečně odlišit od produktů stejného nebo velmi blízkého druhu – „umění“ od „ne-umění“, „literaturu“ od „pseudoliteratury“ nebo „populární literatury“, „kulturu“ od „masové kultury“. Tato zužující abstrakce je pak natolik silná, že pod její záštitou nacházíme způsoby, jak zanedbat (nebo coby marginální odmítnout) onu nemilosrdnou přeměnu uměleckých děl v komodity, k níž v rámci vládnoucích forem kapitalistické společnosti dochází. Umění i jeho teorii je zapotřebí pomoci ještě radikálnější abstrakce odstříhnout od společenských procesů, v nichž jsou nicméně nadále obsaženy. Hlavním nástrojem tohoto manévru je právě estetická teorie. Ve svém soustředění na recepční stavy, na psychologické odezvy abstraktně určeného druhu, popisuje dělbu práce při spotřebě odpovídající abstraktnímu pojetí umění jakožto dělby práce při produkci.

Mukařovský tedy tuto tradici estetické teorie rozbil zevnitř. Obnovil reálně existující vazby, třebaže v pojmech úmyslného oddělení. Estetická funkce, estetické normy, estetické hodnoty, všechny jsou svědomitě sledovány až k historické společenské praxi, zároveň však jsou jako samostatné kategorie takřka zoufale obhajovány. Důvod je jasný. Jelikož dominantní prvky lidského jednání v rámci jisté specifické vládnoucí společenské formy vylučují nebo podceňují důvěrně známé a naléhavé aspekty lidských záměrů a reakcí, může se zdát, že je nutné definovat a bránit určitou specializovanou a privilegovanou oblast – „umění“ a „estetično“ – i v okamžiku, kdy už je jasné, že spojitost a průnik uvedených dvou oblastí jsou nevyhnutelné: když je „oblast“ redefinována jako „funkce“.

Nyní je zapotřebí v této argumentaci učinit další krok. To, co Mukařovský abstraktně vymezil jakožto funkci, je třeba chápat spíše jako sled situací, v nichž se v rámci rozpoznatelných formací spojují specifické záměry a reakce, aby pak vytvořily jisté rozpětí konkrétních faktů a účinků. Je nabíledni, že jedním ze základních rysů takových situací je dostupnost děl, vytvářených proto, aby tyto situace navozovala, a dalším pak existence institucí, jež takovou příležitost poskytují (*příležitost* je ovšem *funkcí* pouze potenciálně). Jak nám však ukazuje historie, takovéto situace jsou velmi proměnlivé a často smíšené; s díly i institucemi je tomu pak stejně. V tomto bodě musíme nahradit specializující kategorii „estetična“ a na ní závislé kategorie jednotlivých „umění“ zcela rozdílným slovníkem, obsahujícím pojmy jako „dominantní“, „přidružené“ a „podřízené“, který museli v posledním stadiu přísné specializace zavést formalisté a sociální formalisté. To, v čem prvně jmenovaní spatřovali hierarchii specifických forem a druzí hierarchii praxí, je zapotřebí rozšířit na oblast, která tyto hierarchie vymezuje i narušuje: na samotný celkový společensko-materiální pohyb.

Odhlédneme-li od nesnází dosavadních teorií, nepředstavuje to zásadní problém. Každý, kdo z osobní zkušenosti zná reálnou rozrůzněnost psaní a neméně skutečnou různorodost oněch forem psaní, které se vydělily jakožto literatura, je obeznámen se škálou záměrů a reakcí, jež se neustále mění ze zjevných v latentní a naopak. Zmatek, který zákonitě velmi často vzniká, je důsledkem oboustranného tlaku uznávaných, ale neslučitelných teorií. Máme-li uvěřit, že veškerá literatura je „ideologie“ – v prostém slova smyslu, že jejím dominantním záměrem (z něhož pak vyplývá i naše jediná reakce na ni) je sdělování nebo vnučování „společenských“ či „politických“ významů a hodnot –, nezbyvá nám nic jiného než takovou koncepci literatury nakonec odvrhnout. Máme-li uvěřit, že veškerá literatura je „estetično“ – v prostém slova smyslu, že jejím dominantním záměrem (a naší jedinou reakcí) je krása jazyka nebo formy – můžeme u této teorie setrvat o něco déle, ale nakonec se od ní stejně odvrátíme. Někteří se budou potácet od jednoho názoru k druhému. Většina se v praxi spokojí s nicneřikajícím konstatováním složitosti tohoto problému

nebo bude obhajovat autonomii své vlastní (obvykle konsenzuální) odpovědi.

Mnohem snazší však je prostě se vyrovnat s faktem, že existuje značně široká škála intencí a účinků, a čelit jí právě *jako této škole*. Veškeré psaní nese reference (*references*), významy a hodnoty. V konečném důsledku není možné je potlačit ani nahradit. Nicméně prohlásit „veškeré psaní nese“ je jen způsob, jak říci, že jazyk a forma jsou konstitutivními prostředky reference, významu a hodnoty a že nemusí nutně být totožné s takovými druhy reference, významu a hodnoty (nebo se jimi nemusí vyčerpávat), které odpovídají obecným referencím, významům a hodnotám (nebo se s nimi mohou sdružovat), jež nacházíme, v jiných kontextech i v souhrnu, také jinde. Tento poznatek se vytratí, omezíme-li jej na „krásu“, třebaže potlačit nebo vytěsnit reálné prožitky, na které tato abstrakce poukazuje, je v konečném důsledku rovněž nemožné. Účinky mnoha druhů psaní jsou velmi tělesné: změny fyzických rytmů nebo fyzického uspořádání – prožitky zrychlování a zpomalování, rozpínání a zvyšování intenzity. Zdálo se, že jsou to právě tyto prožitky, různorodější a složitější, než mohou sdělit obecná označení, které měla vyjádřit kategorie „estetická“ a které se teorii redukující psaní na „ideologii“ nepodařilo popřít ani vysvětlit jako nahodilé. Tyto kategorie však byly součástí záměrně rozdělující společnosti, a nemohly proto připustit další zřejmé jevy: otupění, ukolébání, souznění, podrobení, které jsou – přísně vzato – rovněž „estetickými“ prožitky: estetickými účinky, ale také estetickými intencemi. To, co můžeme reálně, i když v rozmanitých podobách rozpoznat v konkrétních dílech, je třeba spojit s komplexními formacemi (*formations*),⁷ situacemi a příležitostmi, kterými jsou takové intence a reakce umožňovány, modifikovány, podporovány nebo potlačovány.

⁷ [Pozn. překl.: Pojmem formace (*formation*) v užším slova smyslu označuje Williams „hnutí a tendence uměleckého a intelektuálního života, které mají značný a někdy rozhodující vliv na aktivní rozvoj určité kultury a zároveň různorodý a nezdědka složitý vztah k formálním institucím“ (Williams 1977: 117).]

Je tedy zapotřebí odmítnout „estetično“ jako samostatnou abstraktní dimenzi i samostatnou abstraktní funkci. Je třeba odmítnout „estetiku“ do té (nemalé) míry, do jaké je na těchto abstrakcích založena. Zároveň je nutné si uvědomit a zdůraznit specifické záměry a reakce, které jsou shrnovány pod označení „estetické“, v opozici vůči ostatním záměrům a reakcím, zejména vůči věcnému informování a přesvědčování v nejužším smyslu. Pochopitelně nemůžeme teoreticky vyloučit možnost, že v rámci takto vytvořené skupiny objevíme jistou invariantní kombinaci prvků, dokonce i když si zároveň budeme vědomi, že invariantní kombinace, jaké byly doposud popsány, závisejí na procesech nadhistorického přisvojování a výběru. Mimoto se pomocí takového seskupování nestanovuje hodnota, a to ani ta relativní. Zaměření na jazyk nebo formu, trvale či přechodně dominující nad ostatními prvky a způsoby chápání významů i hodnot, je vždy konkrétní: někdy jde o intenzivní a nenahraditelné prožitky, při kterých se tyto základní součásti lidského dění přímo stimulují, posilují nebo rozšiřují. Jindy, v opačném extrému, jde o vyhýbání se jiným bezprostředním spojením, únik z aktuální situace nebo privilegovanou lhostejnost k lidskému dění jako takovému. („Pokud vám u nohou umírá člověk, není vaším úkolem mu pomoci, ale všimnout si, jakou barvu mají jeho rty.“ [Ruskin 1903: 388–389].)

Hodnota nemůže spočívat v koncentraci, dominanci nebo v prvcích, které je vyvolávají. Podstatu hodnot najdeme v *proměnlivých* střetech záměrů a reakcí ve *specifických situacích*. Klíčem k analýze a od ní zpět k teorii je tedy chápání konkrétních situací, ve kterých se objeví to, co bylo vymezeno – a vytěsněno – jako „estetický záměr“ a „estetická reakce“. Takové „situace“ nejsou pouhými „okamžiky“. V pestrém historickém vývoji lidské kultury jsou neustále organizovány a rozbíjeny a patří k nim zřetelné, ale velmi proměnlivé formace, které je uvádějí do chodu, udržují, obklopují a ničí. Dějiny těchto formací jsou konkrétními a rozmanitými dějinami umění. Abychom však mohli aktivně vstoupit do jakékoli etapy těchto dějin, musíme se naučit chápat specifické základní prvky – konvence a způsoby zápisu

(*notations*)⁸ – které jsou materiálními klíči k záměrům a reakcím a v obecném smyslu oněmi prvky, jež společensky a historicky určují a vyznačují estetické i jiné situace.

3. OD MÉDIA KE SPOLEČENSKÉ PRAXI

Je zřejmé, že každý popis „situací“ je společenský, má-li však být popisem kulturní praxe, zůstává zjevně neúplným. Tím, co obvykle následuje (a co bylo ve starší, nicméně stále uznávané teorii považováno za postačující), je upřesnění kulturní praxe, pokud jde o její „médiu“ (*medium*). O literatuře se říká, že je to zvláštní druh díla vytvořeného v médiu jazyka. Vše ostatní, i když to není nepodstatné, je okrajové vzhledem k situaci, v níž bylo dílo započato nebo v níž je vnímáno. Dílo má své „médiu“.

Určitý důraz na tento fakt je opravdu zapotřebí, nicméně definici díla jako existujícího v jistém „médiu“ je třeba velmi pozorně prozkoumat. Již jsme se zabývali inherentním dualismem myšlenky „zprostředkování“ (*mediation*), ale ve svých užitích tento pojem obvykle nadále označuje aktivitu: aktivní vztah, anebo, což je zajímavější, specifickou transformaci materiálu. Na pojmu „médiu“ je pozoruhodné, že původně definoval aktivitu zdánlivě autonomního objektu nebo síly.⁹ To bylo obzvláště zřetelné, když slovo na začátku sedmnáctého století získalo první složku svého moderního významu: „zrak vyžaduje tři věci – objekt, orgán a médium“ (Burton 1838 [1621]). Jak je patrné, popis reálné činnosti vidění, což je ucelená a komplexní interakce mezi vyvinutými orgány zraku a přístupnými vlastnostmi viděných věcí, příznačně narušuje zavedení třetího pojmu, kterému se bez

⁸ [Pozn. překl.: Výraz *notations* překládáme jako „způsoby zápisu“; podle Williamse je tím, co je produkováno psaním, materiální zápis (v opozici k verbální promluvě), nikoli však ve významu pouhého alfabetského řetězce znaků, nýbrž jakožto „vztahy, vyjádřené, nabízené, testované a upravované v rámci celkového společenského pohybu“ (Williams 1977: 171-172; srov. též zde pozn. 14).]

⁹ [Pozn. překl.: Tomuto tématu se věnuje rovněž John Guillory ve zde zařazeném textu „Zrod pojmu médií“; zaměřuje se také na starší historii pojmu, avšak interpretuje jej odlišně.]

ohledu na onen vztah připisují specifické vlastnosti. Tato představa o intervenujících, v zásadě příčinných substancích, na nichž údajně závisí různé reálné děje, prodělala ve vědeckém myšlení dlouhý vývoj, sahající až k „flogistonu“ a „kalorickému fluidu“.¹⁰ V případě hypotetické substance účastníci se určitého přírodního děje byla tato představa nicméně přístupná opakovanému pozorování a mohla jím být korigována.

Jakmile však byla tato hypotéza aplikována na lidské činnosti, zejména na jazyk, věci se změnilly. Bacon píše, že myšlenky jsou „vyjadřovány prostřednictvím (*by the Medium*) slov“ (Bacon 1996 [1605]: 230); jedná se o příklad již zkoumané pozice, podle níž myšlenky existují před jazykem a jsou poté vyjadřovány jeho „médiem“. Tato konstitutivní lidská aktivita je tedy převedena do abstraktní roviny a objektivizována. Slova se chápou jako objekty – věci, které lidé berou a skládají do konkrétních forem, aby vyjádřili nebo sdělili informace, které už před touto prací s „médiem“ měli. V mnoha různých podobách přetrvává toto pojetí i v některých moderních teoriích komunikace. Jeho extrémním případem je předpoklad nezávislých vlastností „médií“, které podle jedné z těchto teorií určují nejen „obsah“ toho, co je sdělováno, nýbrž také společenské vztahy, v jejichž rámci komunikace probíhá. V tomto vlivném typu technologického determinismu (např. u McLuhana, 2011 [1964]) je „médiu“ (metafyzicky vzato) pánem.

Musíme si povšimnout také dalších dvou vývojových posunů v myšlení o „médiu“. Počínaje osmnáctým stoletím byl tento pojem v angličtině často užíván k popisu toho, co bychom nyní nazvali sdělovacím prostředkem.¹¹ Užíval se zejména pro noviny: „prostřednictvím (*through the medium*) [...] vaší tiskoviny“; „váš časopis [...] jedním z nejlepších médií“. Ve dvacátém století se

¹⁰ [Pozn. ed.: Pojem „kalorické fluidum“ pochází od Johanna Joachima Bechera (1635-1682), který v roce 1667 vysvětlil hoření substancí zvanou flogiston. Podle něj ji obsahují hořlavá tělesa a během spalování se uvolňuje. Antoine Lavoisier (1743-1794) pak postuloval kalorikum, tj. fluidum, které je substancí tepla.]

¹¹ [Pozn. ed.: Do češtiny byl význam slova „médiu“ jako sdělovacího prostředku přejet nikoli přes němčinu (odkud pochází význam „prostředník při spiritistické seanci“), nýbrž právě prostřednictvím angličtiny.]

stalo běžným označení novin jako „médiá“ reklamy, což ovlivnilo následné pojmenování tisku a rozhlasového a televizního vysílání jakožto „médií“ (*the media*). „Médiium“ nebo „médiá“ je tedy na jedné straně termín pro společenský nástroj či instituci obecné komunikace (jde tudíž o relativně neutrální význam) a na straně druhé výraz pro sekundární nebo odvozené užívání nástroje nebo instituce (například pro reklamu), která má očividně ještě jiný, primární účel. V obou případech je však „médiium“ formou společenské organizace, tedy něčím zcela odlišným od představy prostředkující komunikativní substance.

Zároveň s tím se nicméně intenzivně rozvíjelo pojetí prostředkující substance, především v oblasti výtvarného umění: „médiium oleje“ či „médiium akvarelu“. Tento vývoj v podstatě započal u relativně neutrálního vědeckého významu nositele určité aktivní substance. „Médiem“ (*medium*) v malířství byla jakákoli kapalina, do níž se mohla přimísit barviva. Význam pojmu se pak rozšířil na samu směs, tedy na konkrétní praxi. Následně se přenesl na všechny ostatní druhy umění. „Médiem“ se stal příslušný materiál, s nímž daný typ umělce pracuje. Porozumění „médiu“ bylo pochopitelně nezbytnou podmínkou získání odborných dovedností a praxe. Potud se neobjevil žádný větší problém, a to ani z dnešního pohledu. Započal tím však nám již důvěrně známý proces zvěcnění, podporovaný vlivy formalismu. Došlo k vyabstrahování vlastností „médiá“, jako by právě ony praxi definovaly a nebyly ve skutečnosti jejími prostředky. Tato interpretace pak potlačila plný smysl praxe, jež musí být vždy definována jako práce s určitým materiálem za specifickým účelem v rámci jistých nutných společenských podmínek. Tuto reálnou praxi je však snadné nahradit (často pouhým nepatrným rozšířením nezbytného důrazu na znalost, jak s materiálem nakládat) činností určenou nikoli samotným materiálem, což by bylo příliš hrubé vymezení, ale právě onou projekcí a zvěcněním práce s materiálem zvaným „médiium“.

Stále však jde o projekci a zvěcnění praktické činnosti. Zaměření na „médiium“, které přinejmenším vymezuje prostor, kde se odehrává pracovní proces, je i v takto omezené formě mnohem přijatelnější než ty koncepce „umění“, které se téměř zcela odřízly

od jeho původního obecného smyslu coby dovedné práce (stejně jako se pojem „poezie“ odchýlil od významu, v němž ústřední důraz spočíval na „tvoření“ a „tvůrci“).¹² Tyto dva procesy – idealizace umění a zvěcnění médiá – byly ve skutečnosti propojené, a to vlivem zvláštního historického vývoje. Umění se idealizovalo, aby mohlo být odlišeno od „mechanické“ práce. Jedním z důvodů byl nepochybně prostý třídní důraz, který měl oddělit „vyšší“ věci – objekty zájmu svobodných lidí, „svobodná umění“ – od „běžného“ konání (tj. „mechanického“, jako byla manuální práce a později práce se stroji) „všedního světa“. Pozdější fáze této idealizace však byla formou skrytého (a někdy i otevřeného) protestu proti tomu, čím se práce stala v rámci kapitalistické produkce. Raný manifest anglického romantismu, Youngovy *Conjectures on Original Composition* [Úvahy o původní tvorbě] (1759: 12), definoval originální umění tak, že vzniká

spontánně z živných kořenů génia; nevytváří se, roste. Napodobeniny jsou často jistým druhem výrobku, vzniklého za pomoci *mechanických postupů, řemesla a práce (mechanics, art and labour)* z již existujícího, nikoli z jeho vlastního materiálu.

Z podobné pozice útočil Blake (1966 [1810]: 595) na

obchodníka s právem výhradním, který vyrábí umění rukama tupých nádeníků, dokud [...] není prohlášen za největšího génia, schopného prodat své mizerné zboží za vysokou cenu.

Pod tlakem změn výrobních způsobů a jejich ustavičného rozšiřování i na produkci „umění“ nastal v zavedených pojmech zmatek. Jak realisticky poznamenal Adam Smith, umění i vědění se

kupovaly stejně jako boty nebo punčochy od těch, jejichž povoláním je vyrobit a na trh dodat ten který druh zboží. (Smith 1978 [1759]: 574)

¹² [Pozn. překl.: Srov. řecké výrazy *poietēs* (ten, kdo činí) a *poiēsis* (činnost).]

Tuto formu protestu vyprovokovala jak dominantní buržoazní definice práce jakožto produkce zboží, tak běžná praxe zahrnování uměleckých děl mezi ostatní komodity.

Lidé zakoušeli radikální odcizení, a to na dvou vzájemně souvisejících úrovních. Jednak se vytrácelo spojení mezi vlastními záměry dělníka, a tedy jeho „původní“ identitou, a samotnou prací, na kterou si ho někdo najal. Zadrželo se také ke ztrátě „práce“ jako takové, neboť jakmile byla vykonána, nevyhnutelně se v rámci tohoto výrobního způsobu stávala komoditou. Protest ve jménu „umění“ tedy byl na jedné rovině protestem uměleckých řemeslníků – převážná většina se věnovala přímo rukodělné umělecké výrobě – proti výrobnímu způsobu, který je vytrvale marginalizoval nebo zásadním způsobem měnil jejich status. Na jiné rovině však šlo o nárok na uznání jednoho velmi podstatného významu práce – totiž jako využití lidské energie k působení na materiál za autonomním účelem, který byl ve většině typů produkce nemilosrdně vytěšňován a popírán, který by však mohl být v případě umění snáze a s větší sebejistotou hájen spojitostí se „životem ducha“ nebo „obecnou lidskostí“.

Tuto argumentaci nakonec vědomě formuloval a uplatnil William Morris.¹³ Ortodoxní vývoj tohoto názoru však znamenal idealizaci, která „umění“ osvobodila od toho, co bylo chápáno pod pojmem „práce“, a považovala je vůči ní za něco zvláštního. Žádný umělec se nicméně neobejde bez dovednosti pracovat s materiálem (*working skills*). Umělecká tvorba byla tedy v praxi stejně jako dřív vnímána jako řemeslo, dovednost, náročný pracovní proces. Tím došlo k posílení specifických významů pojmu „médi-um“: médium jako zprostředkující činitel mezi „uměleckou inspirací“ a celkovým „dílem“, popřípadě jako objektivizace vlastností samotného pracovního procesu. Chápat pracovní proces rozdílně, nikoli pod úhlem uvedených zvláštních významů pojmu „médi-um“, ale jako případ vědomé praxe, a tedy „praktického vědo-

¹³ [Pozn. překl.: Williams zde pravděpodobně odkazuje na Morrisovu známou přednášku „On Art and Socialism“ (O umění a socialismu), případně i další práce, shromážděné například v knize *On Art and Socialism* (Morris 1947).]

mi“ (*practical consciousness*), by v případě umění ohrozilo jeho vy-toužené distancování se nejen od podmínek všední práce – tedy od vztahu, který byl už jednou, v jiném společenském uspořádání, akceptován –, ale také od kapitalistického systému tržní materiální produkce.

Malíři a sochaři však zůstali manuálními pracovníky. Hudebníci jsou i nadále odkázáni na materiální interpretaci a materiální notaci pro nástroje, jejichž výroba vyžaduje vědomě využití a dlouhodobě získávané manuální dovednosti. Dramatikové stále berou ohled na reálné vlastnosti jeviště i na fyzické rysy herců a jejich hlas. Spisovatelé nakládají s hmotnými zápisy (*notations*) na papíře způsobem, který je třeba prozkoumat a vymezit. Každé umění tedy nutně zahrnuje toto vědomí vlastního fyzického a hmotného charakteru. Pouze když jsou pracovní proces a jeho výsledky vnímány či interpretovány v degradovaných formách materiální produkce zboží, dochází k onomu zásadnímu protestu – k odmítnutí materiálnosti ze strany těch, kdo jsou ve své práci na hmotu odkázáni –, a ten je následně projektován do zabstraktnělé „vyšší“ nebo „duchovní“ formy. Tento protest je pochopitelný; nicméně „vyšším“ formám produkce, přinášejícím mnohé z nejnintenzivnějších a nejpodstatnějších forem lidského prožitku, můžeme porozumět jasněji, pokud je budeme chápat jako zvláštní, relativně trvalá materiální zpředmětnění toho, co jsou jinak pro člověka ty nejprchavější, ale často nejsilnější a nejjímavější okamžiky. Nevyhnutelná materialita uměleckých děl je tedy nenahraditelnou materializací těch druhů zkušenosti, včetně zkušenosti tvorby objektů, které vycházejí z naší nejhlubší společenskosti a přesahují nejen produkci zboží, ale také naše běžné vnímání předmětů.

Materiální kulturní produkce má souběžně s tím svou vlastní sociální historii. Nepopíratelná krize „literatury“ ve druhé polovině dvacátého století je do značné míry důsledkem změny procesů a vztahů základní materiální produkce. Nemám na mysli jen radikální materiální změny v oblasti tisku a vydávání, třebaže ty měly přímé dopady. Mínil rovněž rozvoj nových materiálních forem dramaturgie a vyprávění, které přináší technologie filmu, rozhlasového vysílání a televize. Tedy nejen nové interní materiální

procesy, které v rámci složitějších technologií nesou zcela odlišné problémy materiálního zápisu a jeho realizace, ale také nové pracovní vztahy, na nichž tyto složité technologie závisejí. V jedné fázi vývoje materiální literární produkce, především od sedmnáctého do poloviny dvacátého století, byl autor osamoceným řemeslníkem, stojícím tváří v tvář svému „médiu“. Následný materiální proces – tisk a distribuci – bylo možné chápat jako pouhý doplněk. Nicméně v jiných obdobích, starších i pozdějších, byla tato práce už od začátku podnikána ve vztahu s dalšími lidmi (například v alžbětinském divadle nebo ve filmové či rozhlasové tvůrčí skupině) a bezprostřední materiální proces byl více než jen zápisem jakožto jistým stadiem přepisu (*transcription*) či zveřejnění. Tato práce byla a stále je materiální spoluprací, zahrnující řadu procesů materiálního a fyzického charakteru. Omezení „literatury“ na technologii pera a papíru, spojenou s tištěnou knihou, tedy představovalo důležitou historickou fázi, nikoli ovšem, s ohledem na četné praxe, kterým literatura poskytuje příležitost k vyjádření, jakési konečné pojetí.

To však nejsou, nebudeme-li neúměrně zjednodušovat, jen problémy „médií“ či „nových médií“. Každé umění, na všech rovinách svého fungování, v sobě rozptyluje nejen konkrétní společenské vztahy, které jej v dané fázi vymezují (i když se sebevíce jeví jako činnost vyžadující naprostou samotu), ale také konkrétní materiální prostředky produkce, na jejichž zvládnutí tato produkce závisí. „Médii“ nejsou právě proto, že jsou v daném umění rozptýlené. Forma sociálního vztahu a forma materiální produkce jsou zvláštním způsobem propojeny, ovšem tento vztah nemá vždy podobu prosté identity. U některých typů psaní (nejvýrazněji u dramatu, ale rovněž u narativní a věcné [*argumentative*] literatury) existuje v současnosti zvlášť palčivý rozpor mezi produkcí stále více vyžadující spolupráci a osvojenými dovednostmi a hodnotami solitérní tvorby, a to nejen jako vydavatelský a distribuční problém, jak je to nejčastěji interpretováno, ale jako nesnáž týkající se samotného procesu psaní.

Je příznačné, že od konce devatenáctého století jsou krize literární techniky, které mohou být chápány jako problém „médií“ či

„formy“, přímo spojovány s pocitem krize vztahu umění ke společnosti nebo samotných cílů umění, na kterých se společnost dříve shodla, nebo je dokonce chápala jako provždy dané. Nová technika byla často oprávněně vnímána jako nový vztah nebo jako na tomto novém vztahu závislá. Takže to, co bylo popsáno jako médium – v mnoha ohledech správně jako způsob zdůraznění materiální produkce, kterou každé umění nutně je –, nevyhnutelně začalo být vnímáno jako společenská praxe, popřípadě v rámci krize moderní kulturní produkce jako krize této praxe. To je zásadní společný faktor, který spojuje radikální estetiku modernismu a revoluční teorii a praxi marxismu, třebaže se jinak rozcházejí.¹⁴

¹⁴ [Pozn. ed.: Zde následují čtvrtá a pátá kapitola. Čtvrtá kapitola „Signs and Notations“ (Znaky a způsoby zápisu) rozvíjí pojetí jazyka nikoli jako média, nýbrž jako konstitutivního prvku materiální společenské praxe. Takovému pojetí podle Williamse zabráňuje, omezí-li se na jedné straně popis materiální praxe na produkci předmětů a na straně druhé se ze společenské praxe vyloučí rozměr individuální praxe (tj. i individuální „produkce“). Jako zvláštní druh materiální praxe, „praxe lidské společenskosti“ (Williams 1977: 166), se pak popis jazyka nemůže vyčerpat ani expresivismem – chápáním jazyka pouze jako výrazu nezávislé zkušenosti –, ani formalismem – chápáním jazyka pouze jako systému znaků, arbitrárních jednotek systému, seskupení textů apod. Formalistická teorie spočívá podle Williamse ve vědomém odcizení: odcizení pozorovatele, lingvisty, který „záměrně abstrahuje žité a živé formy pro vědeckou analýzu“, nebo nevědomém odcizení „zvláštní skupiny, která z pochopitelných důvodů přehlíží svůj privilegovaný vztah ke skutečnému a aktivnímu jazyku a společnosti kolem sebe, ale i v sobě, a projektuje na činnosti druhých své vlastní formy odcizení“ (ibid.: 168). Obě redukce jsou podle Williamse komplementární. Uznat materialitu jazyka jako praxe znamená chápat mluvenou řeč jako bezprostřední proces lidské aktivity a psaní jako zápis aktuálních produktivních vztahů, který nelze odmyslet od čtení jako prostředku produkce (a nikoli „dekódování“). V páté kapitole „Conventions“ (Konvence) jsou konvence uchopeny nejprve vzhledem ke způsobům zápisu: ne každá konvence je způsobem zápisu, avšak každý způsob zápisu je konvencí (a bez konvence nesrozumitelný). Formální rozměr literárních konvencí (jako veškerých konvencí) je nerozlučně spjat s rozměrem společenským. Mezi konvencemi jmenuje Williams základní druhové konvence (např. divadelní konvence odlišných rolí herců a diváků) i základní „formální“ konvence, jako jsou konvence promluvových stylů, prezentace osob, konvence času, prostoru, jednání, prezentace řeči atd. Například jednání konvencionálně zvláště význačná jsou: zabití (srov. např. odlišné konvence zobrazení zabití v řecké tragédii a detektivní próze), sexuální akt (relevantní, nerelevantní; popsáný,

6. ŽÁNRY

Nejucelenější pokus rozdělit a uspořádat rozrůzněnost způsobů zápisu (*notations*) a konvencí, která se projevuje v psaní, do specifických modalit literární praxe představuje teorie žánrů či druhů. Tato teorie má mimořádně bohatou historii. Určitou její formu nacházíme již u Aristotela, který „druhy“ poezie vymezuje pomocí „rodové“ definice básnického umění jako takového. Stala se ústředním problémem složitých intelektuálních diskusí renesance a z nich plynoucích důsledků. A je též centrální otázkou komplikovaných moderních sporů mezi různými typy teorií a různými druhy empirismu.

Nejprve je třeba rozlišit tu rovinu problému, na kterou se sice soustředila velká část dobře doložených debat, ale je z intelektuálního hlediska relativně triviální. Jde o protiklad mezi teorií pevně stanovených žánrů, jež představuje neoklasicistní formu složitějších klasifikací řeckého a renesančního myšlení, a empirismem, který s ní polemizuje a poukazuje na nemožnost či nefunkčnost redukce všech existujících i možných literárních děl na předem stanovené žánry. V této zúžené a okrajové argumentaci v podstatě vůbec nejde o teorii žánrů, ale o protichůdné praxe uplatňované rozdílnými a navzájem protikladnými kulturními útvary. Jeden z nich je výrazně založen na starší praxi, na tom, co pro sebe vyvodil jako „normy“ „klasické“ literatury. Nejvlivnější, nicméně nejméně přesvědčivou podobu této normy představuje definice „pravidel“ pro každý „žánr“, doložených existujícími díly a předepsaných pro díla budoucí. Je příznačné, ačkoli pro nás celkem nepodstatné, že mnohá z těchto pravidel neměla ani „klasickou“ platnost, již si nárokovala. Tento kulturní útvar náležel

implikovaný svým společenským účinkem atd.) a práce (práce spjatá s fyzickým popisem, práce jako indikátor sociálního statusu; podle konvencí starší literatury je naopak vybraná postava často od práce oproštěna): „Konvence vposledku spočívají na rozmanitém vnímání práce jako činitele nebo podmínky obecného vědomí, a proto (a to nejen v případě práce, ale též u sexuality a veřejného jednání) na vysoce proměnlivých předpokladech lidské povahy a identity: na předpokladech, o kterých se obvykle nediskutuje, ale které jsou prostřednictvím literárních konvencí prezentovány jako „přirozené“ nebo „samozřejmé“ (ibid.: 178).]

feudalismu a následnému období jeho úpadku a definice, které vypracoval, se vyznačují formální rigidností pravidel, vycházejících z idealizace starší praxe. Lze prokázat – například v notoricky známém případě pravidel „jednoty“ v dramatu – že tyto definice neodpovídají, nebo dokonce protičečí praxi, z níž údajně vycházely. Empiricky založená reakce tudíž byla nevyhnutelná, nejpodstatnější část debaty se však na této úrovni neodehrávala. Tuto reziduální formu teorie žánrů nakonec definitivně překonal zdrcující nástup nových typů děl, která do dané klasifikace nezapadala a neřídila se „pravidly“. Samozřejmě bylo možné tvořit nové klasifikace a nová pravidla, ale hlavní zájem rozvíjející se buržoazní společnosti byl zcela jiný. Teorii žánrů, v jejich nejtypičtějších abstraktních formách, nahradily teorie individuální kreativity, novátorského génia a svobodného pohybu individuální představivosti mimo omezené a omezující formy minulosti. Tento pohyb můžeme srovnat s odmítnutím sociální teorie „stavů“, předpokládající pevně daná pravidla a funkce, a s jejím nahrazením teorií seberealizace, individuálního rozvoje a mobility výrobních (*primary*) sil. Změny v literární teorii, a v menším rozsahu také v literární praxi, nastaly později než změny společenské praxe a teorie, jejich souvislost je však zjevná a podstatná.

Avšak stejně jako se buržoazní sociální teorie nakonec nestala individuálním liberalismem, ale přinesla nové vymezení *tříd* jednotlivců (*třída* nerovnoměrným a komplikovaným způsobem nahradila *stav* a *řád* [*order*], nicméně přinesla nezbytný nový důraz na principiální flexibilitu a mobilitu), nespokojila se ani buržoazní teorie literatury s teoriemi individuální kreativity a génia. Tak jako v případě individuálního liberalismu nebyly opuštěny, nýbrž doplněny. Žánry a druhy přišly o svou neoklasickou abstraktnost a obecnost a rovněž o svou funkci konkrétních regulativů, vžily se však nové typy sdružování a klasifikace na empirickém a relativistickém základě. Také ony pochopitelně zahrnovaly preskriptivní aspekty, byť v nové podobě, vázané na kritické hodnocení, a v důsledku též na samotnou produkci.

Román je tedy dílem tvůrčí představivosti a tvůrčí představivosti v něm pro sebe nachází vhodnou formu, stále však existují

věci, které jsou v románu „možné“ či „nemožné“: nikoli kvůli pravidlům, ale kvůli nově vymezeným typickým rysům „formy“. (Román například „nemůže“ zahrnovat nezprostředkované [unmediated] myšlenky, „protože“ jeho patřičným námětem jsou „jednotlivci“ a jejich vztahy.) Zároveň byla v rámci těchto obecnějších skupin do jisté míry uznána různorodost praxe tím, jak se množily „žánry“ a „subžánry“ nového druhu: nikoli jako formální zobecnění typu epiky, lyriky a dramatu, ale (abych citoval jednu současnou encyklopedii) „román, pikareskní román, milostný román, povídka, komedie, tragédie, melodrama, dětská literatura, esej, humoristická literatura, žurnalistika, veršovánky, detektivky a mysteriózní romány, řečnictví, parodie, pastorály, přísloví, hádanky, satira, sci-fi“. Klasifikování se zde evidentně dohání *ad absurdum*. Jsou to svým způsobem trosky zmíněného empirismu, představující spojení přinejmenším tří typů klasifikace: na základě literární formy, na základě námětu a na základě cílové skupiny čtenářů (tento poslední typ se teprve rozvíjí jako odezva na specializaci segmentů trhu), nemluvě o klasifikacích, které jsou kombinacemi uvedených typů, nebo o zoufalých opožděných pokusech zahrnout některý nestejnorodý, ale populární typ.

Přísně vzato samozřejmě o žádnou teorii žánrů nejde. Tato klasifikace však má své silné i slabé stránky, typické pro daný druh empirismu. Soustředí se na faktické rozdíly skutečné produkce a v její bezbřehé rozloze odhaluje určité orientační body. Díky tomu představuje relevantnější reakci než reziduální požadavky abstraktních kategorií jako v oživeném novoklasicismu. Rozeznávat dílčí a krátkodeché empirické kategorie typu „komedialní thriller“ nebo „metafyzický western“ není o nic směšnější než považovat román devatenáctého a dvacátého století *a priori* za variantu „epiky“ či „romance“. První snaha představuje hlouběji neukotvený, ale neúnavný empirismus; druhá pak zpravidla úpadkový idealismus, ovládaný „esenciálními“ a „trvalými“ kategoriemi, které však ztratily svůj metafyzický status, staly se čistě technickými a veškerou praxi nahlízejí jako obměnu jednou provždy ustanovených „ideálních“ forem. Jediný přínos druhého

přístupu spočívá v tom, že na rozdíl od toho prvního vyvolává (ale zároveň i vytěsňuje) jisté důležité obecné otázky.

Vztah marxismu k teorii žánrů podléhá těmto proměnám tendencí. Opět zde stojíme před známým problémem komplexního vztahu mezi otevřenou společenskou a historickou analýzou, zahrnující i společenskou a historickou analýzu všeobecně přijímaných kategorií, a onou „transformací idealismu“ (v pohegelovských směrech), která příslušné kategorie v (údajně) pozměněných formách uchovává. Některé marxistické teorie žánru se tedy drží akademického třídění, k němuž připojují společenské a historické poznámky a „vysvětlení“, zaměřené na jednotlivé epochy. Další, hegelovštější přístupy, jako například ten Lukácsův,¹⁵ definují žánry na základě jejich vnitřních vztahů k „totalitě“. To vede k podstatným zjištěním, ale nepřekonává to problém oscilace kategorie totality mezi ideálním (neodcizeným) stavem a empirickým (a tudíž také vnitřně rozlišeným) společenským celkem. Každá přijatelná sociální teorie musí vyjít ze dvou faktů, které celou otázku vymezují: zaprvé, mezi jednotlivými literárními formami a společnostmi či obdobími, v nichž vznikly nebo byly užívány, existují zřetelné společenské a historické vztahy; zadruhé, existuje nezpochybnitelná kontinuita literárních forem napříč společnostmi a obdobími, k nimž se tímto způsobem vztahují. Teorie žánrů závisí na povaze a průběhu těchto návazností.

Zprvce můžeme rozlišit kontinuitu nominální a esenciální (*substantial*). Tak například „tragédie“ se píše, byť s přestávkami a s různou frekvencí, od Atén pátého století před Kristem až po naši současnost. Podstatný faktor této kontinuity spočívá v tom, že autoři i jejich komentátoři svá díla označují jako „tragédie“. Avšak vyvodit z toho, že se jedná o prostý a přímočarý příklad kontinuity „žánru“, nám příliš nepomůže. To vede buď k abstraktní kategorii domnělé jediné esence, což znamená redukci nebo potlačení mimořádné různorodosti, kterou název „tragédie“ drží pohromadě, nebo k vymezování „skutečné tragédie“, „smíšené tragédie“,

¹⁵ [Pozn. ed.: Williams zde zřejmě odkazuje především na Lukácsovu *Teorii románu* (Lukács 1967 [1920]: passim).]

„nepravé tragédie“ atd., což ruší onu kontinuitu. Tento způsob vymezení žánru představuje klasický případ, kdy kategorie dostává přednost před substancí.

Až donedávna byl „žánr“ klasifikačním pojmem, který sdružoval a často i dohromady směřoval několik typů rodového popisu. Renesanční teorie, jež v rámci obecné teorie „druhů“ vymezovala „třídy“ (*species*) a „styly“ (*modes*), byla mnohem konkrétnější, na druhou stranu jí však chyběla historičnost. Volnější koncepce „žánru“ byla zavedena právě proto, že bylo nutné vypořádat se s historickými kombinacemi, zahrnujícími různé úrovně uspořádání. Nicméně zejména v pozdějších obdobích byla tato jediná výhoda obětována a teorie žánrů zůstala odkázána na značně abstraktní a různorodé kolokace.

Ty je nejprve nutné rozložit na jejich základní složky, jimiž jsou: 1. situace vypovídání (*stance*); 2. typ formálního uspořádání (*mode of formal composition*); 3. přiměřený námět (*appropriate subject-matter*). „Situace“ se tradičně definovala pomocí tří kategorií: epiky, dramatu a lyriky. Ty už nadále nemůžeme užívat, naznačují však, oč zde jde: základní (sociální) konstelace, určující daný druh prezentace – vyprávění příběhu, předvádění jednání prostřednictvím postav, jednohlasý projev atd. Tyto druhy můžeme důvodně chápat jako obecné a zřetelně odlišené (třebaže v praxi občas spojované) formy uspořádání (*composition*) a zaměření projevu na adresáta (*address*). Jejich sociokulturní a historický dosah je vskutku velký. Mnoho kultur a období obsáhlo tvorbu v celém tomto spektru možných situací a jejich nemalé společenské i historické obměny jsou z velké části nebo výhradně otázkou stupně. „Typ formálního uspořádání“ je mnohem proměnlivější. Každou z možných situací lze spojit s jedním nebo více konkrétními druhy psaní: veršem či prózou, konkrétními veršovými formami apod. V těchto specifických spojeních je často patrný reálný společenský a historický obsah, ale některé druhy technických řešení obecných problémů uspořádání mohou přesáhnout období, v nichž vznikly: v některých konkrétních případech (určité veršové formy či narativní prostředky) i v mnohem větším množství případů obecných (vyprávěcí časy nebo způsob

rozpoznání v dramatu). „Přiměřené náměty“ jsou ještě proměnlivější. Vazby mezi situací a/nebo typem formálního uspořádání a rozsahem (vybrané společenské, historické nebo metafyzické reference) nebo kvalitou (hrdinství, utrpení, životní síla, pobavení) každého námětu do velké míry podléhají společenským, kulturním a historickým proměnám (ačkoli někdy jsou i trvalejší, často jakožto rezidua [*residually persistent*]).

Žádná historická teorie tedy nemůže tyto odlišné úrovně uspořádání zorganizovat do *konečných* forem. Historický význam jejich faktických kombinací nelze zredukovat a vždy je třeba k nim přistupovat empiricky. Každá *teorie* žánrů je však musí od počátku rozlišovat. Je taková teorie vůbec nutná? Mohlo by se zdát, že historická analýza konkrétních kombinací a jejich spojení s obecnějšími formacemi (*formations*) a formami uspořádání sama o sobě postačuje. Tato práce nepochybně teprve bude muset být vykonána, a to adekvátním způsobem a s využitím dostatečného množství příkladů. Pravda však je, že i tato analýza vyžaduje rozpoznání plně škály proměnných, které vytvářejí konkrétní uspořádání. Například zásadní a mnohdy zcela určující faktor situace je zvláště náchylný k tomu, že bude v konkrétní historické analýze přehlédnut či zůstane nedoceněn. Navíc chceme-li se pokusit porozumět psaní jakožto historické praxi v rámci společensko-materiálního pohybu, musíme znovu zvážit, a to mimo tradiční žánrovou teorii, celou otázku určujících faktorů. Moderní formalistická teorie, vycházející z roviny typu formálního uspořádání, jej znovu spojila s otázkami situace, kterou pak dokázala interpretovat pouze jakožto stále proměnné. To vedlo rovnou k idealismu: k archetypálním dispozicím lidské mysli nebo lidské situace. Na druhou stranu sociologická teorie, vycházející z roviny námětu, odvozovala formální uspořádání a situaci výhradně z této složky: občas přesvědčivě, neboť výběr námětu obnáší skutečné determinanty, ale obecně vzato stále nedostatečně, neboť vposledku je nezbytné pochopit, že zejména situace je v rámci určité formy sociokulturního uspořádání společenským vztahem a že typy formálního uspořádání (od tradičních po ty novátorské) jsou nutně formami jistého společenského jazyka.

Klasifikaci žánrů i teorie, které mají různé typy klasifikací podrovnat, opravdu můžeme ponechat akademickému a formalistickému studiu. Avšak rozpoznání a zkoumání komplexních vztahů mezi těmito různými formami společensko-materiálního pohybu, včetně vztahů mezi procesy na každé z těchto úrovní v různých druzích umění a ve formách práce, je nezbytnou součástí každé marxistické teorie. Žánr z tohoto pohledu není ani ideálním typem, ani tradičním uspořádáním, ani souborem technických pravidel. Teprve v konkrétní a proměnlivé kombinaci, či dokonce fúzi různých (abstraktně pojatých) úrovní společensko-materiálního pohybu se to, co nazýváme žánrem, stává novým, významným typem faktu.¹⁶

8. AUTOŘI

Ze společenské perspektivy se figura autora stává problematickou hned z několika důvodů. Chápat vznik individua jako společenský proces znamená zpochybnit jeho izolovanost, avšak zřejmě také omezit autonomii individuálního autora. Považovat formu za formujícího činitele má podobný důsledek. Tradiční otázka

¹⁶ [Pozn. ed.: Sedmá kapitola nese název „Forms“ (Formy). Problém formy není podle Williamse pouze společenský nebo sociální (otázka vztahu mezi jedincem a společností), ani společensko-historický (otázka proměnlivosti tohoto vztahu), nýbrž v první řadě materiální, založený na uznání materiální artikulace kulturní produkce. Tak novoklasická teorie deformuje pojem formy hypostazí dějin (vyloučením dějinného momentu a důrazem na pravidla), zatímco romantická a postromantická teorie forem redukuje dějiny na „tok momentů“ (Williams 1977: 187) a pojem formy na jejich vytváření (potlačení společenské a obecné úrovně nových forem). I vytváření forem („creation of forms“, *ibid.*: 189) je vztahem, byť vztahem jiného druhu, než jaký představuje reprodukce sdílených forem. Podle Williamse je moment formální artikulace vždy materiální jako výraz společenského vztahu, „aktivace a generování sdílených zvuků a slov“ (*ibid.*: 191). „Celá škála nevědomých, podvědomých a často zjevně instinktivních tvarování – ve složitém celku již materializovaných a materializujících se forem – spočívá v aktivaci společenského sémiotického a komunikačního procesu, která je sice v literární tvorbě záměrnější, komplexnější a citlivější než u každodenních projevů, nicméně existuje ve spojení s nimi prostřednictvím velké oblasti přímé (konkrétně adresované) řeči a psaní“ (*ibid.*.)]

literární historie „Co tento autor provedl s touto formou?“ se pak často obrací v otázku „Co tato forma provedla s tímto autorem?“. V těchto otázkách zároveň zaznívá složitý obecný problém týkající se povahy aktivního „subjektu“.

Slovo „autor“, mnohem větší měrou než „spisovatel“, „básník“, „dramatik“ či „romanopisec“, na tyto otázky zvláštním způsobem odpovídá. Je sice pravda, že v současnosti se nejčastěji užívá jako vhodné obecné označení, zahrnující různé typy spisovatelů, ve svém jádru i v některých svých přetrvávajících konotacích nicméně nese význam energického vzniku jisté nové skutečnosti, na rozdíl od prostého popisu určité činnosti, jaký představuje slovo „spisovatel“ nebo jiná, ještě konkrétnější označení. Starší obecná užití tohoto slova představovala zpravidla odkazy na Boha či Ježíše Krista jakožto tvůrce (*authors*) lidské situace. Podstatné je rovněž jeho spojení s „autoritou“: ve středověkém a renesančním myšlení bylo jeho užívání pro literaturu úzce spojeno s vnímáním „autorů“ jakožto „autorit“ – „klasických“ spisovatelů a jejich textů. V moderním období pak můžeme sledovat spojitost mezi pojetím autora a představou „literárního vlastnictví“, zejména ve svazech autorů, chránících na buržoazním trhu pomocí autorského práva a podobných prostředků jejich díla.

S těmito otázkami souvisejí dvě tendence v marxistickém myšlení. Jednak zde máme onen dobře známý důraz na měnící se společenskou situaci spisovatele. V nejpřístupnější podobě jde o poukaz na změny, jako je posun od mecenátu ke knižnímu trhu, což je závažný, složitý a doposud neukončený dějinný pohyb. Tuto historii měnících se podmínek však můžeme vnímat také jako problém druhého řádu: totiž jak autor svá díla *distribuuje*. Ještě zajímavější je sledovat aktivní společenské vztahy o fázi či dvě dříve: vliv poptávky na to, co může být s přiměřenou odezvou vytvářeno, ať už v systému mecenátu nebo pro trh, a internější vlivy, tlaky a omezení v rámci samotného uspořádání díla (*within actual composition*). Oba typy vlivu lze bohatě doložit a jejich přehlížení je nezdůvodnitelné. Avšak i tehdy, když toto vše plně zohledníme, zůstane představa autora ve všech svých podobách, snad kromě těch nejromantičtějších, v podstatě nezměněna. Autor musí

vykonat „svou“ práci, čelí ovšem problému, jak získat podporu a jak svá díla prodat, případně je nemůže realizovat přesně tak, jak by si přál, a to vlivem tlaků a omezení společenských vztahů, na kterých je jakožto tvůrce závislý. Taková je, ve své nejjednodušší formulaci, politická ekonomie psaní: nutné doplnění skutečných dějin literatury, ale stále nic více než doplnění.

Druhá tendence staví celý problém jinak. Figuru individuálního autora, stejně jako související figuru individuálního subjektu, chápe jako typickou formu buržoazního myšlení. Nikdo není autorem sebe sama v absolutním slova smyslu, jaký tyto pojmy naznačují. Jakožto fyzicky existující individuum je samozřejmě jedinečný, byť v rámci určujícího genetického dědictví. Jako sociální individuum je rovněž jedinečný, ovšem v rámci společenských forem charakteristických pro dané místo a dobu. Klíčová debata se pak vede ohledně povahy této jedinečnosti i forem a jejich vzájemných vztahů. V případě spisovatele je jedna z těchto sociálních forem ústřední: jeho jazyk. Psát anglicky již znamená být sociálně určen. Celá argumentace však sahá dál: na jedné rovině k důrazu na sociálně zděděné formy ve smyslu žánrů; na další rovině k důrazu na sociálně zděděné a stále aktivní způsoby zápisu (*notations*) a konvence; a na poslední rovině k důrazu na nepřetržitý proces, jímž jsou sociálně produkovány nejen formy, ale i obsahy vědomí. Běžné pojetí postavy autora lze uzpůsobit, aby bylo slučitelné s prvními dvěma rovinami: toto je jazyk, toto jsou formy, toto jsou způsoby zápisu a konvence, na nichž je fundamentálně závislý, na jejichž základě se však přesto stává autorem. Až na poslední úrovni je tvrdě atakována a anektována sama opevněná věž pojmu autora – jeho individuální autonomie.

Jakmile argumentace dospěje k tomuto bodu, mnozí se ostře ohradí. Dokonce i tuto teoretickou formulaci si rychle spojí s administrativními kroky proti autorům, s autoritářskými direktivami, s cenzurou a útlakem – a ne vždy zcela bezdůvodně. Slabinou buržoazního pojetí „autora“, právě tak jako „individu“, je jeho naivita, která může mít v realitě, zejména v realitě trhu, kruté a zhoubné následky. Každá verze koncepce individuální autonomie, jež nerozpozná nebo zásadním způsobem opomine sociální

podmínky, které tvoří součást každého skutečného individua, přičemž poté bude nucena tyto podmínky zohlednit na jiné úrovni jako určující „praktický běh“ běžného světa, si bude v nejlepším případě protřečít a v tom nejhorším vyústí v pokrytectví nebo beznadě. Může se podílet na procesu, který odmítá, deformuje nebo skutečně ničí individuality ve jménu individualismu samého. Přesto má tento koncept na druhou stranu i jistou sílu: přes svá zřejmá omezení může pomoci bránit smysl individuální autonomie proti určitým deformovaným formám sociální. Hlavní tradice marxistického myšlení samostatné koncepty „individu“ a „společnosti“ zásadně propojuje, pochopitelně však recipročně a dialekticky:

Především je třeba se vyvarovat toho, abychom fixovali „společnost“ opět jako abstrakci proti individu. Individuum je *společenská bytost*. Jeho životní projev – i když se třeba nejví v bezprostřední formě *pospolitého*, zároveň s druhými vykonávaného životního projevu – je proto projevem a potvrzením *společenského života*. [...] Člověk – jakkoli je tedy *zvláštním* individuem a právě jeho *zvláštnost* ho činí individuem a skutečnou *individuální* pospolitou bytostí – je právě tak *totalitou*, ideální totalitou, subjektivním jsouncem myšlené a pocíťované společnosti pro sebe [...]. (Marx 1978 [1844]: 80)

V některých variantách a aplikacích marxistické tradice byl však tento oboustranný a dialektický vztah zdeformován. Dalo by se říci, že „společenské“ bylo deformováno v „kolektivní“, stejně jako v buržoazní tradici „individuální“ v „soukromé“. V obojím se skrývá reálné nebezpečí a marxistické myšlení se musí vyrovnat s faktem, že existuje společnost nárokováající si plnou autoritu, která převedla ono teoretické pokřivení v hrůznou praxi, a to právě v oblasti vztahů mezi spisovateli a společností. Mimo tuto mrazivou oblast praxe se objevil novější trend teorie, marxistická verze strukturalismu, která živoucí a oboustranné vztahy individuálního a společenského potlačuje v zájmu abstraktního modelu předurčených společenských struktur a jejich „nositelů“. Není pak překvapivé, když mnozí lidé tváří v tvář volbě mezi touto praxí nebo zmíněnou verzí teorie rychle utíkají zpět k buržoazně

individualistickým konceptům, formám a institucím, které chápou jako jedinou možnou ochranu.

Je tudíž zapotřebí hledat přiměřenější a promyšlenější teoretické pozice. (Promyšlenější proto, že ani některé prvky Marxovy definice, například „ideální totalita“ [*ideal whole*] [*ideale Totalität*], nejsou uspokojivé a zdá se, že představují rezidua dřívějších, nematerialistických forem myšlení.) Nejprve musíme zdůraznit, že je nezbytné a nevyhnutelné poznat všechny roviny společenskosti – od vnějších forem politické ekonomie literatury přes zděděné formy žánrů, zápisů a konvencí až ke konstitutivním formám společenské produkce vědomí. Avšak právě na rovině konstitutivních forem je hledání přesnější teoretické pozice obzvlášť na místě. Nejzajímavějším příspěvkem k tomuto tématu je Goldmannova analýza „kolektivního subjektu“ (Goldmann 1970: 94–120). Jde o obtížný pojem a je třeba nejdříve definovat, čím se liší od ostatních užití pojmu „kolektivní“. Goldmann jej pečlivě odlišil od romantických představ „absolutně kolektivního“ (jeho moderním příkladem je jungovské „kolektivní nevědomí“), ve vztahu k němuž je individuum pouhým průvodním jevem. Vymezil ho také vůči Durkheimovu pojetí toho, co by se dalo nazvat „relativně kolektivní“, kdy je kolektivní vědomí situováno „mimo, nad nebo podél“ individuálního vědomí.¹⁷ Tím, co skutečně definujeme, vlastně není tolik „kolektivní“, jako spíše „transindividuální“ subjekt, a to ve dvou odlišných významech.

Zprv je zde poměrně jednoduchý případ kulturní tvorby, na níž se podílejí dva či více jednotlivců, kteří jsou ve vzájemném

aktivním vztahu a jejichž výtvar nelze redukovat na pouhý součet jejich individuálních přínosů. V dějinách kultury dochází tak často k situacím, kdy něco nového vzniká už v samotném procesu vědomé spolupráce, že to zdánlivě nepřináší vážnější problémy. Avšak právě od pochopení této poměrně běžné zkušenosti se odvíjí druhý, složitější význam kolektivního subjektu. Ten sahá za vědomou spolupráci a součinnost k samotným společenským vztahům, v nichž to, z čeho se čerpá – i v případech individuálních projektů – je transindividuální, nikoli pouze ve smyslu sdílených (výchozích) forem a zkušeností, ale i ve specificky tvůrčím smyslu nových reakcí a útvarů. Toto je pochopitelně obtížnější doložit, otázkou však je, zda se alternativní hypotéza kategoricky oddělených či izolovaných autorů slučuje se zcela evidentním vytvářením specifických nových forem a struktur zakoušení (*structures of feeling*) na určitém místě a v určité době. Samozřejmě že i když je identifikujeme, zůstávají „pouhými“ formami a strukturami. Individuální díla sahají od toho, co lze považovat za dokonalé příklady těchto forem a struktur, přes přesvědčivé nebo sugestivní případy až k výrazným a někdy rozhodujícím odchylkám. Jakýkoli postup, který toto rozpětí omezí, bude reduktivní: „kolektivní“ se stane absolutním, anebo vnějším. Na druhou stranu však – bereme-li v potaz celé dílo jednotlivých autorů, a zvláště chápeme-li jej jako určitý aktivní vývoj – často dochází k tomu, že se různé prvky této škály na jednotlivé fáze tohoto vývoje vztahují někdy více a jindy méně.

Otázkou pak zůstává, zda podstatný je vztah (ať už v jakémkoli bodě) k „transindividuální“ formě či struktuře, nebo k zabstrahovanému individu. Nebo uchopeno jinak, „vývoj“ určitého autora můžeme shrnout (*ex post*) jako samostatný a uzavřený a teprve poté jej vztáhnout k jiným uzavřeným a izolovaným „vývojem“. Anebo můžeme tento vývojový proces uchopit jako komplex aktivních vztahů, v jehož rámci jsou rozvoj individuálního projektu a reálný průběh jiných, paralelních projektů a vyvíjejících se forem a struktur v neustálé očividné interakci. Tento druhý přístup je určujícím aspektem nových marxistických výkladů kulturní tvorby a liší se jak od známější marxistické verze, podle níž

¹⁷ [Pozn. ed.: Z Williamsovy strany se nejedná o citát, nýbrž parafrázi. V rané knize *Společenská dělba práce* Durkheim vysvětluje kolektivní vědomí v kontextu represivního práva a tzv. mechanické solidarity takto: „[s]oubor toho, co společně pociťuje a čemu věří průměr členů jedné společnosti“ (Durkheim 2004 [1893]: 75). V pozdější práci *Elementární formy náboženského života* toto společné vědomí chápe jako „nejvyšší form[u] duševního života, protože je vědomím vědomí. Stojí mimo všechny individuální a dílčí nahodilosti a všechny věci spatřuje v jejich stálé a základní podobě, kterou zachycuje ve sdílitelných pojmech“ (Durkheim 2002 [1912]: 476). Na tomto místě můžeme rovněž připomenout, že to bylo právě Durkheimovo pojetí, které ovlivnilo představu „kolektivního vědomí“ u Jana Mukařovského.]

je autor „reprezentantem“ jisté třídy, tendence či situace, na kterou pak může být v podstatě redukován, tak rovněž od buržoazní kulturní historie, ve které na „pozadí“ sdílených faktů, myšlenek a vlivů každý jedinec (anebo nejčastěji – každý významný jedinec) vytváří své zcela samostatné dílo a může pak být srovnáván s jinými samostatnými životy a díly.

Povahu tohoto problému nám pomůže ozřejmit jedna z literárních forem: životopis. Čteme-li životopis určitého jedince, zasazený do daného času a místa, obvykle vnímáme nejen jeho individuální vývoj, ale i obecnější dění, ve kterém se – v rámci konvencí daného žánru – kolem něj sdružují ostatní lidé a události a v tomto zásadním smyslu jsou jím určováni. Jde o poměrně uspokojivý čtenářský zážitek, dokud si nepřečteme jiné životopisy ze stejné doby a téhož místa a nevšimneme si, jak se posunuly (*realize the displacements*) zájmy, perspektivy a vztahy, kterých jsme si nyní dobře vědomí, ale jež jsme v prvním životopise téměř bezděčně považovali za přirozené. Určitá okrajová postavička se nyní ocitá ve středu zájmu; klíčové události se vynořují a zase mizí; stěžejní vztahy se mění. Nejspíš se dobrovolně nevrátíme k obecnému výkladu, ve kterém se všechny tyto výrazné identity spojují do „neosobní“ třídy či skupiny. Nemůžeme se však ani spokojit s tím, co máme – s pouhou směsicí identit, možná i plnou rozporů. Pomalu, nahlížejiče za samotné hranice žánru, můžeme získávat skutečné povědomí o živých jednotlivcích ve všech různých druzích jejich vztahů i v typických situacích, a zjistíme tak, že jejich životům jako celku nemůžeme porozumět tím, že jednoduše přičteme jeden ke druhému. V této chvíli začínáme vidět vztahy – nejen ty mezilidské, ale také ty vpravdě společenské –, v jejichž rámci (ale nikoli nutně v jejich područí) se rozvinuly jednotlivé identity a jejich stadia.

Tento postup můžeme shrnout jako vzájemné odhalení vpravdě společenského v individuálním a vpravdě individuálního ve společenském. Ve významném případě autorství vede k dynamickému chápání společenského utváření (*formation*), individuálního vývoje a kulturní tvorby, které musíme vnímat jako radikálně souvztahné, aniž bychom kategoricky či procedurálně předpokládali

jakékoli priority. Společně tyto významy tvoří fundamentální definici autorství a možnost jejího upřesnění je pak otevřená: jinak řečeno, jde o soubor konkrétních historických otázek, které v různých reálných situacích nabídnou různé druhy odpovědí.

To je asi jediný bod, v němž se můj názor na daný problém rozchází s názorem Luciena Goldmanna, který ve stopách Lukácsova rozlišení „aktuálního“ a „možného“ vědomí chápe velké spisovatele jako ty, kdo integrují určitou vizi na rovině možného („úplného“) vědomí jisté společenské formace, zatímco většina ostatních spisovatelů reprodukuje obsah („neúplného“) aktuálního vědomí. Může to být pravda a taková teorie má výhodu v tom, že integraci lze relativně snadno prokázat na rovině formy. Nemusí to však být pravda vždy, protože tato teorie obsahuje jeden velmi starodávný předpoklad. Vztahy individuálního, transindividuálního a společenského totiž mohou v praxi zahrnovat extrémní napětí a neklid, a dokonce i neřešitelné vědomé rozpory, právě tak často jako integraci. Abstraktní pojem integrální formy nesmí být využíván k tomu, aby tuto skutečnost zastřel.

Navíc je nutné zabývat se kulturní tvorbou jako celkem, a nejen významnými případy shody formace (*formation*) a (ideální) formy. Každý přístup, který kategoricky odmítá specifčnost všech jednotlivců a formativní význam všech reálných vztahů (ať už na základě jakéhokoli vzorce), nepochybně bude v konečném důsledku reduktivní. Abychom určitou teorii prokázali, nemusíme hledat zvláštní případy. Teorie, o níž zde běží – tedy taková, která bere ohled na neredukovatelnou proměnlivost historie – znamená uvědomit si společensky konstitutivní faktor, který nám umožňuje vnímat autorství v jeho plném rozpětí: od ryze reproduktivního (kdy autorem je sama formace) přes plně nebo částečně utvářející (*articulative*) (kdy formací jsou autoři) až k neméně důležitým případům relativně distancovaného utváření (*articulation*) či inovace (často se vztahující k reziduálním, emergentním [*emergent*] či preemergentním [*pre-emergent*] formacím), kdy může být kreativita relativně samostatná, nebo se dokonce může vyskytovat na nejvzdálenějším konci onoho živoucího kontinua mezi plně utvořenou třídou či skupinou a projektem aktivního

individua. Díky této společenské a zároveň historické perspektivě se abstraktní figura „autora“ navrácí do měnících se *a z principu proměnlivých* situací, vztahů a reakcí.¹⁸

10. TVŮRČÍ PRAXE

V samotné povaze marxismu nacházíme nezvyklý důraz na lidskou kreativitu a sebetvoření (*self-creation*). Nezvyklý proto, že většina systémů, s nimiž marxismus soupeří, zdůrazňuje nějaký vnější zdroj převážně části lidských aktivit: Boha, abstraktní Přírodu či lidskou přirozenost, soustavu pudů nebo pozůstatky zvířete v člověku. Myšlenku sebetvoření, předmarxistickými mysliteli uplatněnou na občanskou společnost a jazyk, marxismus radikálně rozšířil na stěžejní pracovní procesy, a tedy na tvůrčí cestou proměněný hmotný svět a na samotné sebevytvářející se lidstvo.

Pojem kreativity, který renesanční filosofové s konečnou platností vztáhli na umění a myšlení, by tedy vskutku měl být s marxismem úzce spřízněný. Ve skutečnosti však během celého vývoje marxismu šlo o krajně ošidnou otázku, kterou jsme se zde již snažili vyjasnit. Nejenže se některé významné varianty marxismu vydaly opačným směrem a tvůrčí praxi zredukovaly na reprezentaci, odraz či ideologii; marxismus rovněž v abstraktní rovině neprestal sdílet nediferencovaný, a v tom smyslu metafyzický

¹⁸ [Pozn. ed.: V deváté kapitole „Alignment and Commitment“ (Situovanost a angažovanost) Williams rozlišuje mezi společenskou situovaností (*alignment*) – tj. nevyhnutelným zasazením psaní ve společenských vztazích a procesech – a angažovaností (*commitment*), která pro něj znamená totéž co vědomé rozpoznání této společenské situovanosti psaní nebo snaha o její změnu. Williams sleduje teoretické formulace angažovanosti v marxistickém myšlení od K. Marxe a F. Engelse přes J.-P. Sartra a T. Adorna k L. Trockému, V. I. Leninovi či Mao Ce-tungovi; angažovanost *procesu psaní* jako otázka společensko-materiálního procesu zůstává podle něj kromě několika teoretických náznaků (např. v maoismu, následně pokřiveném praxi) nezodpovězena. „A tak pro svůj důraz na praxi je nejzajímavější marxistická pozice ta, která pojmenovává naléhavé a omezující podmínky, v jejichž rámci se lze v daném čase specifickým druhům psaní věnovat, a která zároveň zdůrazňuje nutné vztahy implikované v jiných druzích psaní“ (Williams 1977: 204). Podle Williama „je psát různými způsoby totéž co žít různými způsoby“ (ibid.: 205).]

oslavný koncept kreativity, a to paralelně s oněmi praktickými zjednodušeními. Proto kreativitu nikdy nedokázal pochopit v konkrétním smyslu – v rámci celého společensko- a historicko-materiálního pohybu.

Nepřesné užití pojmu „kreativní“ k popisu všech druhů praktik v rámci uměle vytvořené skupiny „umění“ a „estetických intencí“ (které se vymezují navzájem) uvedené obtíže maskuje, a to jak pro marxisty samotné, tak pro ostatní. Je zjevné, že mají-li tyto pojmy získat jakýkoli reálný obsah, je nutné popsat a rozlišit klíčové rozdíly a distinktivní znaky příslušných proměnlivých praxí a intencí. I ta nejzajímavější pojednání o „umění“ a „estetičnu“ většinou silně spoléhají na předem provedený výběr, což v důsledku vede k pohodlným a selektivním řešením. Je třeba odmítnout často navrhované krátké spojení, umožňující odlišit „skutečně trvalé“ typy a případy praxe od těch ostatních za pomoci tradicionalistického poukazu na jejich „nadčasovou platnost“, nebo naopak jejich asociací – záměrnou, či alespoň prokazatelnou – s „pokrokovým vývojem lidstva“ nebo „zářnou budoucností člověka“. Takovéto teze se nakonec mohou i potvrdit. Abychom však alespoň trochu porozuměli tomu, kam tyto fráze v rámci extrémně komplikované a proměnlivé reality lidského sebetvoření míří, musíme je v daných kontextech vnímat jakožto abstraktní gesta, a to i tehdy, pokud jsou něčím více než jen obvyklou rétorickou zástěrkou určité omezené a pomíjivé hodnoty či příkazu. Pokud je celý tento nesmírný proces tvorby a sebetvoření tím, za co bývá v abstraktní rovině považován, je nutné jej od počátku vnímat a pociťovat méně abstraktním a arbitrárním a naopak zaujatějším, pozornějším, konkrétnějším a z praktického hlediska přesvědčivějším způsobem.

Být „kreativní“, něco „vytvářet“ evidentně znamená mnoho různých věcí. Vezměme typický příklad, kdy spisovatel „vytváří“ postavy hry či románu. V nejjednodušší rovině jde nepochybně o určitý druh produkce. Prostřednictvím jistých způsobů zápisu (*notations*) a konvencí je uvedena v „existenci“ „osoba“ zvláštního druhu – osoba, u níž pak můžeme mít dojem, že ji známe stejně dobře jako skutečné lidi z našeho okolí, nebo dokonce ještě

o něco lépe. V prostém smyslu slova bylo něco vytvořeno: v podstatě jde o prostředky zápisu, které umožňují skrze slova poznat jistou „osobu“. Tím však teprve začínají skutečné komplikace. Tato osoba může být „okopírována“ ze skutečného života pomocí natolik plného a přesného slovního „přepisu“, jaký je jen možný v případě kohokoli, kdo žije či žil. „Tvoření“ je pak nalézáním slovních „ekvivalentů“ toho, co bylo – respektive stále ještě je – přímou zkušeností. Vůbec však není zřejmé, zda se takto chápaná „kreativní“ praxe jakýmkoli podstatným způsobem (snad kromě určitých svých omezení) liší od situace, kdy se s někým seznámíme a blíže ho poznáme. Často se dodává, že nám tato „kreativní“ praxe umožňuje poznat zajímavé osoby, které bychom jinak nepotkali, anebo lidi zajímavější, než jaké bychom kdy vůbec potkat mohli. Pak by ovšem šlo jen o jistý druh sociálního prodloužení, důvěrného přístupu (v mnoha případech nepochybně významného), a nikoli o „tvorbu“. Opravdu, „tvoření“ tohoto druhu není více než vytváření reálných či zdánlivých příležitostí a možností.

Je zajímavé sledovat, jak daleko za hranice prostých a ve skutečnosti poměrně vzácných případů osoby „okopírované ze skutečného života“ se takto můžeme dostat. Většina takovýchto „přepisů“ je nevyhnutelně zjednodušením, když ne kvůli ničemu jinému, tak vlivem prosté nutnosti selekce: i nejnudnější život by ke svému přepisu potřeboval celou knihovnu. Častěji jsou „kopírovány“ jen určité rysy dané osoby: její fyzická podoba, sociální zařazení, klíčové životní zážitky a události či způsob její mluvy a chování. Ty jsou následně promítány do vymyšlených situací, vycházejících z daného prvku reálně existující osoby. Anebo mohou být rysy určité osoby zkombinovány s rysy jedné nebo i více dalších, čímž vznikne nová „postava“. Rysy určité osoby též mohou být odděleny a postaveny proti sobě, takže se vnitřní vztah či konflikt vykreslí jako vztah či konflikt mezi dvěma nebo více osobami (v takovém případě může být onou reálně známou osobou i sám spisovatel). Jsou tyto procesy „kreativní“ také jinak než jen v prostém smyslu produkce slov?

Zdá se, že svou podstatou nikoli. Procesy kombinování, oddělování, promítání (a dokonce i pouhé „přepisování“) můžeme

jako skutečně „kreativní“ chápat teprve tehdy, když se dostaneme za pouhou tvorbu postav. Často se zmiňuje případ, kdy spisovatel začne „kopírovat“ určitou jemu známou či jím pozorovanou osobu a v jisté fázi zjistí, že se děje něco jiného: obvykle se to popisuje tak, že postava „začne žít svým vlastním životem“. K čemu tu však vlastně dochází? Znamená to pocítit plnou váhu lidské bytosti, vnímané jako určitá „vnější“ substance, i v tom nejprostším záznamu života někoho jiného? Znamená to pocítit plnou váhu imaginárních či vykreslených vztahů? Zdá se, že jde o velmi barvitý aktivní proces. V průběhu svého trvání je často interpretován nikoli jako „vytváření“, ale jako kontakt (i když skromný) s nějakým jiným („vnějším“) zdrojem poznání. Často se tento zdroj popisuje dosti mysticky. Osobně se však domnívám, že jde o důsledek inherentní materiálnosti (a tedy objektivizované společenskosti) jazyka.¹⁹

I když připustíme uvedené problémy, stejně z toho nelze vyvozovat, že typický „tvůrčí“ proces je pohybem směrem od „známých“ osob. Naopak, stejně často jsou postavy „tvořeny“ z jiných (literárních) postav nebo ze společenských typů. Dochází k tomu ve velké většině her a románů, i tehdy, pokud mají nějaká reálná východiska. V jakém smyslu jsou pak tyto procesy „tvorbou“? Ve skutečnosti jsou si všechny uvedené způsoby navzájem podobné, jelikož „tvorba“ postav tu závisí na literárních konvencích charakterizace. Existují zde však zjevné rozdíly co do stupně. V převážné části divadelních her a prozaických textů jsou postavy už předem zformované jakožto funkce jistých typů situací a jednání. „Tvorba“ postav je tedy pak určitým škatulkováním: jméno, pohlaví, povolání, fyzický typ. V mnoha ceněných hrách a románech – přinejmenším u „vedlejších“ postav – je v rámci určitých třídních typů stále patrné škatulkování podle tradičního společenského postavení (např. „charakterizace“ sluhů). Také v případě propracovanější charakterizace se často aktivuje jistý známý model. Pak

¹⁹ [Pozn. ed.: Williams byl mimo jiné autorem několika románů a her, například trilogie *Border Country* (Pomezí, 1960), *Second Generation* (Druhá generace, 1964) a *The Fight for Manod* (Boj za Manod, 1979).]

ovšem nemůžeme předpokládat, že jediným cílem charakterizace postav je jejich individualizace (třebaže mezi tímto nadále se uplatňujícím záměrem a selektivním užitím modelů existuje jisté napětí či přerýv). Přes tuto pestrou škálu intencí je skutečný literární proces *aktivním reprodukováním*. Jasně se to projevuje zejména v dominantních hegemonních modech a v modech reziduálních. „Osoby“ jsou „vytvářeny“, aby se poukázalo na to, že lidé „jsou takoví“ a vztahy mezi nimi zas „takové“. Tato metoda může sahát od hrubého reprodukování (ideologického) modelu až k záměrnému ztělesnění určitého přesvědčujícího modelu. Ani jedno není „tvorbou“ v obecně přijímaném smyslu, podstatná je však ona škála procesů od ilustrací a různých úrovní typizace až po to, co je v důsledku *performancí* jistého modelu.

Tím, čeho většina seriálních románů a her dosahuje, je právě detailní a rozvinutá *performance známého modelu* „lidé jsou takoví a jejich vztahy takové“. Zjevně ovšem existuje také modalita, která reprodukuje performanci přesahuje. Mohou se objevit nové artikulace (*articulations*), nově utvořená „postava“ a „vztah“, které jsou obvykle spojeny s uvedením odlišných typů zápisů a konvencí, přesahujících tyto specifické prvky k celkovému uspořádání díla. Mnohé z těchto nových artikulací a procesů utváření (*articulations and formations*) se následně stávají modely. Při svém vzniku jsou však kreativní v jiném, emergentním (*emergent*) významu tohoto slova, lišícím se od významů obvykle spojujících se škálou sahající od reprodukce k performanci.

Takováto emergentní (*emergent*) tvořivost je poměrně vzácná. Nepochybně se účastní změn společenského uspořádání (*formation*), jsou zde však zapotřebí dvě upřesnění. Zaprvé, nejedná se nutně ani bezvýhradně o změny institucionální. K jejich zdrojům často patří sociální oblast některými aktuálními hegemoniemi vyloučená. Zadruhé, tento nový význam neznámá nezbytně „pokrok“. Kupříkladu postava jakožto netečný objekt, redukovaný na soubor selhávajících tělesných funkcí (jako je tomu u pozdního Becketta), může být pojata jako „odcizená“ a spojena s jistým sociálním – záměrně vyloučeným – modelem. Typizace však nemá jen artikulovat (*articulative*), nýbrž také sdělovat. V případě

nápodoby (*imitation*) je nový typ předkládán především proto, aby někoho přesvědčil, a začíná tudíž proces jeho přejímání.

Literární produkce je tedy „kreativní“ nikoli v ideologickém smyslu jakožto „nová vize“, chápající malou část jako celek, ale ve společensko-materiálním smyslu specifické praxe sebetvoření, která je v tomto ohledu sociálně neutrální: *sebeformování* (*self-composition*). Sociální teorii pak přísluší úkol porozumět procesům v rámci této praxe. Je třeba přesně rozlišit různé případy v celé jejich škále a neomezovat se na zaměřené (*specialized*) popisy, které toto diferencování omezují, ovládají a často by je mohly i vyloučit. V bohaté a pestré oblasti současné sociální praxe nemohou zůstat žádná izolovaná místa. Nejde jen o pouhou analýzu a popis společenské situovanosti (*alignment*). Je zapotřebí si uvědomit, že dané otázky tvoří součást celkového společenského procesu, který, jelikož je skutečně žit, není pouhým procesem, ale aktivní historií, tvořenou realitou formace a konfliktů.

Nejzřetelnější realizace této aktivní historie, realizace, která s sebou zároveň nese nevyhnutelné aspekty společenského a politického jednání, musí zahrnout uskutečnění různých podob (*realities*) této praxe, které se často ocitají pod tlakem nebo jsou deformovanou či pomýlenou teorií odsouvány jako podružné a okrajové, vytlačovány jako součást nadstavby (*superstructure*), podezřívány jako údajně nezávislá produkce, nebo dokonce kontrolovány či umlčovány různými nařízeními. Pochopit plný společenský rozměr tohoto typu produkce znamená brát ji *jako takovou* vážněji, než doposud bylo z užší politické či estetické perspektivy možné. Každá její modalita, od reprodukování a ilustrování (*reproduction and illustration*) přes ztělesnění a performanci (*embodiment and performance*) až k nové artikulaci a formování (*articulation and formation*), je klíčovým aspektem praktického vědomí. Jeho specifické prostředky, tak bohatě rozvíjené a využívané, jsou zcela nepostradatelné: schopnost reprodukovat a ilustrovat, nacházející se zdánlivě na spodním konci škály; schopnost ztělesnit a provést, intenzivní aktivace toho, co sice může být známé, ale co se teprve nyní stává známým plně, podrobně a ve svém vnitřním obsahu; a rovněž vzácná schopnost artikulovat a formovat

(*to articulate and to form*), učinit latentně existující skutečným a letmé poznání trvalým. To, co označujeme obecným pojmem umění, je v rámci jisté sociální teorie často charakterizováno a oceňováno na základě svých prvotních kolektivních společenských funkcí. Ještě více respektu – respektu k principu – je třeba mít ke všem následným rozmanitějším funkcím ve složitých společnostech i v těch ještě rozvinutějších, které předvídá skutečný socialismus.

Kreativita se totiž vposledku vztahuje k mnohem širšímu poli, než jsou její časové a proměnlivé prostředky. Neoddělitelně od společensko-materiálního pohybu se rozprostírá nad zcela rozdílnými formami a intencemi, které dílčí teorie oddělují a omezují. Je součástí i relativně jednoduché a přímočaré praxe každodenní komunikace, neboť proces označování je svou podstatou vždy aktivní: tvoří základ všeho společenského i obnovující se a obnovitelné praxe prožívaných a proměnlivých situací a vztahů. Je součástí toho, co je od ní mnohdy odlišováno jako sebeformování (*self-composition*), společenské formování (*social composition*) a často i odmítáno jako ideologie, neboť jde rovněž o aktivní procesy, závislé na specifických bezprostředních a obnovitelných formách. Zcela zřetelně, avšak nikoli výlučně, tvoří kreativita součást nových artikulací (*articulations*), a zejména těch, které díky své materiální trvalosti přesahují svou dobu a podmínky.

Psaní je natolik významným společensko-materiálním uměním, že bylo a stále je využíváno ve všech těchto formách a pro všechny intence. Nacházíme zde skutečné kontinuum, odpovídající onomu běžnému, a zároveň mimořádnému procesu lidské kreativity a sebetvoření ve všech jeho modalitách a prostředcích. A proto je nezbytné přesáhnout omezené teorie a postupy, které toto kontinuum rozdělují. Psaní je vždy komunikací, avšak na prostou komunikaci, tedy na předávání sdělení mezi osobami, nemůže být pokaždé redukováno. Psaní je v určitém smyslu vždy sebeformováním a společenským formováním, ale nemůže být pokaždé zjednodušeno na svůj sediment (*precipitate*) v osobnosti či ideologii; i tam, kde takto zjednodušeno je, musí být nadále vnímáno jako aktivní. Buržoazní literatura je nepochybně buržoazní, ale není to nějaký monolit nebo obecný typ; na každé své úrovni,

od hrubé reprodukce k trvale platné artikulaci a formování (*articulation and formation*), je nezměrným a mnohotvárným praktickým vědomím. Obdobně ani praktické vědomí jiného typu společnosti nelze redukovat na takovýto pohrdaný, případně oslavovaný nerozlišený monolit. Psaní je často novou artikulací (*articulation*) a v důsledku novým formováním (*formation*), přesahujícím své vlastní režimy. Avšak vymezit a vydělit jej jakožto umění, přičemž v praxi zahrnuje – vždy alespoň částečně, a někdy i plně – odlišné prvky kontinua, znamená ztratit kontakt se samotným tvůrčím procesem a následně jej idealizovat; situovat jej výše nebo níže než sociálně, zatímco ve své podstatě je sociálním v jedné z jeho nejtýpističtějších, nejtrvalejších a nejúplnějších forem.

Tvůrčí praxe má tedy mnoho podob. Je již aktivní součástí našeho praktického vědomí. Když se stává zápasem – oním aktivním zápasem za nové vědomí nabyté skrze nové vztahy, na který klade marxistické pojetí sebetvoření tak zásadní důraz – může mít mnoho forem. Může být zdoluhavým a obtížným přetvářením zděděného a determinovaného praktického vědomí: procesem, který se často popisuje jako vývoj, ale v praxi je bojem u samotných kořenů mysli – nikoli odhozením ideologie nebo učením se frází o ní, ale konfrontací s hegemonií v samotné tkáni vlastního bytí i v odolné substanci faktických a trvalých vztahů. Může být i zjevnější praxí: reprodukováním a ilustrováním doposud vylučovaných a podřízených modelů; ztělesněním a realizací známých, avšak vylučovaných a podřízených prožitků a vztahů; artikulací a formováním (*articulation and formation*) latentního, prchavého a teprve nyní možného vědomí.

V kontextu faktických tlaků a omezení se taková praxe vždy potýká s těžkostmi a často s nevyvážeností. Teorii pak přísluší zkoumat a definovat povahu a proměnlivost praxe a na tomto základě rozvíjet obecné vědomí uvnitř toho, co je opakovaně zakoušeno jako vědomí partikulární a mnohdy relativně izolované. Kreativita a společenské sebetvoření jsou totiž pro nás zároveň známé i cizí a jen díky uchopení známého je myslitelné i to neznámé – příští krok či příští dílo.

Přeložil Josef Šebek

LITERATURA

BACON, Francis

1996 [1605] *The Advancement of Learning*, in idem: *Francis Bacon: A Critical Edition of the Major Works*, ed. Brian Vickers (Oxford: Oxford University Press), s. 120–300

BLAKE, William

1966 [1810] „Public Address“, in idem: *Complete Writings*, ed. Geoffrey Keynes (Oxford – New York: Oxford University Press), s. 591–604

BURTON, Robert

1838 [1621] *The Anatomy of Melancholy* (London: P. Blake)

DURKHEIM, Émile

2002 [1912] *Elementární formy náboženského života*, přel. Pavla Sadílková (Praha: Oikoymenth)

2004 [1893] *Společenská dělba práce*, přel. Pavla Doležalová (Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury)

FEKETE, John

1972 *A Theoretical Critique of Some Aspects of North American Critical Theory*, disertační práce, Cambridge University

GOLDMANN, Lucien

1970 *Marxisme et sciences humaines* (Paris: Gallimard)

LUKÁCS, György

1967 [1920] *Teorie románu*, in idem: *Metafyzika tragédie*, ed. Růžena Grebeníčková, přel. Eva Hartlová (Praha: Československý spisovatel), s. 95–187

1976a [1963] „Specifikum estetična“, in idem: *Umění jako sebepoznání lidstva*, ed. Petr Rákos, přel. Růžena Grebeníčková (Praha: Odeon), s. 343–421

1976b [1957] „Zvláštní jako estetická kategorie“, in idem: *Umění jako sebepoznání lidstva*, ed. Petr Rákos, přel. Růžena Grebeníčková (Praha: Odeon), s. 275–305

MARX, Karl

1978 [1844] *Ekonomicko-filozofické rukopisy z roku 1844*, přel. Jaroslava Pešková, Jiří Pešek (Praha: Svoboda)

McLUHAN, Marshall

2011 [1964] *Jak rozumět médiím. Extenze člověka*, přel. Miloš Calda (Praha: Mladá fronta)

MORRIS, William

1947 *On Art and Socialism*, ed. Holbrook Jackson (London: J. Lehman)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

2000 [1936] „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in idem: *Studie I* (Brno: Host), s. 81–148

RUSKIN, John

1903 „An Additional Chapter: Being, Notes on a Painter's Profession as Ending Irreligiously“, in idem: *Modern Painters II* (London: Library Edition), s. 384–389

SMITH, Adam

1978 [1759] „Early Draft of Part of The Wealth of Nations“, in idem: *Lectures on Jurisprudence*, ed. R. L. Melek, D. D. Raphael, P. G. Stein (Oxford: Clarendon Press), s. 562–581

WILLIAMS, Raymond

1977 *Marxism and Literature* (Oxford – New York: Oxford University Press)

YOUNG, Edward

1759 *Conjectures on Original Composition* (London: R. Millar – R. and J. Dodsley)